ANA DUMITRESCU

METODOLOGIA STRUCTURILOR NARATIVE

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE

Datorită importanței și valorilor formative ale studiului limbii și literaturii române în școală, în calitate de dascăli încercăm să găsim noi posibilități de îmbunătățire a metodologiei moderne privind predarea acestui obiect. Dintr-o asemenea dorință a izvorît și lucrarea de față. Practica examenelor de treaptă și a concursurilor de admitere în învățămîntul superior filologic a dovedit că, de multe ori, deși există un bagaj de cunoștințe, interpretarea se face anarhic, fără a demonstra stăpînirea unei metode de observare și investigare a structurilor narative, de ordonare a materialului.

Adresîndu-se profesorilor, dar și elevilor și studenților, valorificînd o bogată experiență didactică, lucrarea propune o metodă de lucru *și încearcă, prin aplicații practice, să-i sublinieze utilitatea. Fără intenția de a epuiza problemele teoretice și practice care pot constitui obiectul unor preocupări viitoare pentru oricare cititor, materialul dorește să fixeze momentele principale ale investigării textului literar, precizînd caracteristicile structurii narative tradiționale și moderne materializate estetic în opera de artă și felul în care sînt receptate de cititor în procesul lecturii și analizei literare.*

Scanned with OKEN Scanner

Capacitatea de creație a pedagogilor, spiritul de observație al celui ce analizează opera literară vor putea îmbunătăți și adapta, în funcție de specific, materialul prezentat.

A. D.

Notă:

Pentru o ușoară reperare, citatele de mari dimensiuni din operele comentate au fost culese cu alt corp de literă.

Scanned with OKEN Scanner

ȘCOALA ȘI STUDIUL LITERATURII

Formarea multilaterală a personalității umane, scop final al societății noastre, presupune cu necesitate educația estetică, civică, patriotică, morală, precum și crearea unei concepții științifice despre lume. „Pe această cale școala trebuie să asigure pregătirea tineretului pentru muncă și viață și, totodată, însușirea celor mai noi cunoștințe teoretice, științifice și culturale, să dezvolte în rîndul tinerilor respectul și pasiunea pentru munca concretă, producătoare de valori materiale"[1].

În scopul cultivării înaltelor trăsături morale ale omului nou, tovarășul Nicolae Ceaușescu atrăgea atenția „asupra necesității de a se acorda mai multă grijă istoriei, literaturii, limbii române, creației poporului nostru — aceasta constituind un factor important pentru educația socialistă a tineretului patriei noastre"[2].

În ansamblul variat al educației comuniste, definind omul timpului nou, capabil să-și aducă contribuția la dezvoltarea materială și spirituală a țării, să înțeleagă și să prețuiască marile valori, aceste coordonate presupun un proces intelectual complex, de durată, în cadrul căruia orele de literatură au un rol deosebit: „Pentru elev (...), opera artistică este obiect de studiu, întrucît, pe această bază, ea poate deveni un obiect al bucuriei estetice și un prilej de amplificare a relațiilor cu lumea"[3].

Literatura permite elevului, omului în general, să cunoască universul, tot ceea ce-l înconjoară, dar și să se cunoască pe sine, să se deschidă permanent către un mai profund umanism.

---

[1] Nicolae Ceaușescu, Cuvîntul de deschidere a Congresului, în *Congresul educației politice și al culturii socialiste*, București, Editura politică, 1976, p. 42.

[2] *Idem*, p. 42.

[3] G. Văideanu, *Cultura estetică școlară*, București, Editura didactică și pedagogică, 1967, p. 164.

Scanned with OKEN Scanner

Ca fenomen de cultură, scrierile beletristice au, în condiţiile societăţii noastre, o funcţie socială şi morală considerabilă, contribuind la formarea, emanciparea personalităţii, influenţînd conştiinţa prin crearea unor noţiuni şi sentimente, substanţă a educaţiei patriotice şi revoluţionare a elevului.

Cultivînd înalte sentimente, valorificînd ceea ce a dat mai bun tradiţia, operele literare modelează conştiinţele, înnobilează sufletele în amplul proces al edificării sociale. De bună seamă că înrîurirea colectivităţii umane, a elevilor, prin literatură nu se realizează spontan. De la reprezentări pînă la sentimente este un drum lung. Noi formăm tineretul de azi pentru societatea de mîine în care el va fi chemat să-şi afirme convingerile prin supleţea muncii fizice şi spirituale.

Liceul, sub multitudinea de forme pe care o îmbracă, este chemat să consolideze şi să amplifice cunoştinţele dobîndite de elev în cursul gimnazial în privinţa studiului literaturii, să-l facă să trăiască puternice emoţii şi chiar să le trezească în cei din jur.

În orele de literatură învăţăm elevii să descopere opera de artă în valorile ei ascunse, educînd permanent „gustul estetic pentru o înţelegere mai nuanţată şi mai adecvată"[4] a acesteia. Prin actul creator se *codifică* un *mesaj* care, îndreptat spre *receptori*, respectiv elevi, se cere *decodificat* printr-un proces, esenţă a receptării artistice.

Parcurgînd timpul, scriitura îşi sărăceşte sau îşi îmbogăţeşte sensul ca urmare a adîncimii şi complexităţii problemelor abordate, decodificate şi interpretate diferit de fiecare generaţie. Opera literară, conotaţie complexă, realitate constituită, ne cheamă să o interpretăm, dînd la iveală numeroasele sensuri posibile, obligînd la *cunoaştere artistică*, ceea ce implică relaţia cititorului cu creaţia prin lectură.

LECTURĂ ŞI ANALIZĂ LITERARĂ

Un prim moment important, care ne introduce în atmosfera specifică autorului, ne ajută să desprindem semnificaţia întregului constituit dintr-o multitudine de elemente componente: episoade, scene-cheie, simboluri, la fel de importante pentru operă ca şi titlul, motoul, eventuale detalii explicative, îl constituie *lectura*.

---

[4] Ion Dodu Bălan, *Orizontul scriitorului*, în *Condiţia creaţiei*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968, p. 240.

Scanned with OKEN Scanner

Îmbogățind în valoare textul literar, ea spune mereu ceva nou fiecărui cititor sau ascultător, dezvăluind polisemia generată de individualitatea, mereu alta, subiectivă a acestuia.

Dacă scriitorul își topește personalitatea sa în operă, atunci lectorul o *reînsuflețește* cu propria-i personalitate, cu propriul său univers.

Lectura devine astfel un *act de creație*, cititorul parcurgînd alături de autor drumul de la realitatea naturală la cea artistică, neprevăzutul, absurdul, fantasticul devenind obstacole în fața lui, întrucît se identifică cu personajul. Mai ales literatura artistică a secolului al XX-lea îl transformă pe cititor dintr-un *factor pasiv*, ce primește explicațiile naratorului cu răbdare și interes, într-un *receptor activ, creator*, gata să urmărească scriitorul și „să născocească, și el la rîndul său, opera — și lumea — și să învețe să-și născocească propria sa viață" (Alain Robbe-Grillet).

Devenind alegorii sau parabole deschise, creînd o ambiguizare a sensurilor, noua literatură deschide drum imaginației lectorului pe marginea operei respective. Dintr-un roman „închis" înțelegem totul, în timp ce dintr-o operă „deschisă" (Kafka, Joyce) mai puțin sau nimic.*

Asigurînd cunoașterea operei, *lectura va sublinia intențiile scriitorului*, fiind nici stearsă, nici teatrală, menită să deschidă porțile cunoașterii și să genereze o impresie de ansamblu justificabilă. Afirmația că am citit „o carte bună" sau „o carte rea" nu are nici o valoare dacă nu se poate argumenta și „de ce", răspunsul la întrebare dezvăluind tocmai pluralitatea de sensuri, de simboluri închise în operă.

Denotarea nu este niciodată completă (la aceeași generație și chiar la același receptor), deși opera rămîne întotdeauna aceeași.

De fapt textul „vorbește" diferit fiecăruia și în funcție de ceea ce acesta *vrea* să găsească în operă. Citind *Enigma Otiliei* pentru povestea de dragoste, descoperim anumite aspecte; dacă ne interesează societatea bucureșteană sau forța de creație a scriitorului, receptăm altceva. Lectura este astfel „un parcurs în spațiul textului", o relaționare a unor fapte apropiate sau îndepărtate, nu o luare de contact superficială cu opera.

---

*R. M. Albérès în *Istoria romanului modern*, București, Editura Univers, 1973, p. 236, precizează: „În romanul «închis» povestirea își este suficientă sieși, totul se explică, iar omul se privește într-o oglindă psihologică și socială. În romanul «deschis», scriitorul știe dinainte, alături de Virginia Woolf, Joyce sau Kafka, că nu va ajunge să se interpreteze pe sine, nici să-și justifice pe deplin creația".

Scanned with OKEN Scanner

O lectură repetată conduce receptorul spre descoperirea unor semnificații suplimentare, a unor noi relaționări, fiecare contact cu o operă valoroasă fiind un moment de revelație. Cititorul modern racordează valoarea confirmată de timp (operele clasicilor, de exemplu) la perioada de cultură pe care o trăiește, implicîndu-se afectiv și intelectual în acest univers.

La clasele a IX-a, a X-a, ni se par utile indicațiile profesorului cu privire la receptarea, prin lectură, a unor momente importante ale acțiunii, în timp ce la clasele a XI-a, a XII-a, avem posibilitatea verificării experienței, deja, acumulate de elev, în observarea și înțelegerea operei literare.

Recomandînd, în vederea analizei, romanul *Ciocoii vechi și noi*, de N. Filimon, putem dirija atenția cititorilor către:

— *Dedicația* și *Prologul*, care, definind ciocoiul, mărturisesc tendința critică a operei;

— momentul sosirii lui Dinu Păturică la curtea boierului fanariot Andronache Tuzluc;

— prima vizită a ciocoiului la moșiile boierului;

— petrecerea oferită de Păturică celor asemeni lui;

— Dinu Păturică ajuns postelnic;

— scenele în care este surprinsă starea țărănimii exploatate.

Îndrumările date ne ajută să lămurim problemele ce pot fi aduse în discuția clasei cînd analizăm opera.

Prin lectură, cititor și scriitor sînt plasați în aceeași realitate. Acestui moment îi urmează în mod firesc un altul, *de meditație asupra textului*, astfel cartea stimulînd visarea, gîndirea, devenirea, contribuind la formarea unor convingeri. Tocmai din această cauză preferăm datelor referitoare la viața scriitorului creația sa.

Profesorul își va asigura din timp lectura integrală a operei, aceasta fiind o condiție esențială a realizării unei lecții eficiente, iar fișele literare devin un accesoriu indispensabil orelor de comentariu.

Urmînd firesc lecturii, *analiza literară* este un proces de investigare a operei realizat de profesor și elev, bazat pe intuiție, capacitate de receptare, bun gust, o consecință a sensibilității estetice, a formației ideologice, și mai ales a culturii deja dobîndite.

Pentru a evita monotonia unor asemenea ore, profesorul va avea permanent în vedere varietatea, caracterul lor atractiv, interesant, stimulînd prin probleme, discuții, activități independente gîndirea logică a elevului, creativitatea, opinia personală.

Fiecare descoperire, mai bine zis redescoperire, a valorii literare este în același timp o revelare a personalității elevului, indiciu important pentru profesor în activitatea lui viitoare.

Scanned with OKEN Scanner

Lecţiile de analiză literară desfăşurate după sistemul prelegerilor au devenit azi perimate, obositoare, necorespunzătoare noii relaţii profesor — elev. Ele folosesc metode şi procedee noi, determinate de tendinţele actuale ale criticii, teoriei şi esteticii literare, ca şi de cerinţele societăţii contemporane. Prin caracterul său educativ, literatura are ecou în viaţa ulterioară a elevului, care nu înregistrează imediat, ci treptat legătura puternică existentă între operă şi viaţă, realitate.

De aceea analiza înseamnă *descoperire, înţelegere, pătrundere a universului creat în operă, intuiţie a operei ca întreg,* ca unitate, remarcînd sensul ei major, avînd în vedere că în interpretarea fenomenului literar „nimic nu este definitiv".

Bazată pe asemănări şi deosebiri de lucrări aparţinînd măcar aceluiaşi gen, şi chiar cu variante ale aceleiaşi creaţii, analiza literară, acest proces amplu şi variat de cunoaştere a creaţiei şi creatorului deopotrivă, e bine să fie cît mai diversă, fără a fi încadrată în nişte tipare invariabile care ştirbesc originalitatea operei şi a scriitorului, frînează spiritul de iniţiativă al elevului, conducînd spre formalism. Asemenea lecţii dezvoltă o *activitate conştientă cu textul,* depăşind stadiul însuşirii unor puncte de vedere critice deja formulate prin judecăţi personale, dirijate într-o activitate independentă fructuoasă.

Fără a se pierde în amănunte lipsite de importanţă, analiza literară reţine aspectele semnificative, care conferă originalitate şi individualitate operei.

Atenţia se poate îndrepta spre geneză, proces de creaţie de multe ori îndelungat şi nu întru totul semnificativ, sau spre *observarea structurii.*

Considerăm al doilea aspect prielnic orelor de literatură, datorită posibilităţilor multiple de lucru cu textul, condiţie esenţială în înţelegerea fenomenului literar.

STRUCTURĂ EPICĂ

Ce este structura?[5]

Ea este, în primul rînd, un sistem, ordonat după nişte legi proprii genului, în legătură cu viziunea despre realitate a scriitorului, sistem în care partea se subordonează totului, întregului.

[5] O *abordare detaliată a problemei* la Adrian Marino, *Introducere în critica literară,* Bucureşti, Editura tineretului, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

Elementele alcătuitoare există în măsura în care ele se relaționează în *întreg*; în afara lui, ele nu reprezintă nimic, după cum întregul nu „trăiește" decît ca un rezultat al lor.

Ca atare forma, expresia, limbajul sînt implicate organic în structura operei care poate fi identificată *în* și *prin* expresie. În același timp, expresia nu are semnificație — observă Adrian Marino — decît în perspectivă structurală, ca „semn al unei coeziuni interioare".

Remarcăm faptul că structura, această realitate imanentă a operei, decurge dintr-un sistem de relații între elementele alcătuitoare care au, raportîndu-le la timp și motivîndu-le astfel, particularități modificabile dictate tocmai de concepția despre lume și viață a scriitorului.

Raportul dintre om (ca individ în sine sau ca reprezentant al umanității) și lume (universul în care acesta se include) exprimat prin intermediul anecdoticului particularizează structura epicului.

Opera literară este deci o *structură abstractă* care trebuie descifrată și tradusă, ea fiind „expresia „a ceva", iar scopul studiului este de a sesiza acest „ceva" (de natură filozofică, psihologică, sociologică, etnologică) prin intermediul codului poetic"[6].

În același timp, ea este un rezultat firesc al relației dintre nou și vechi. Elementele ei alcătuitoare se armonizează cu timpul creației, cu cuceririle lui în toate domeniile vieții. Camil Petrescu teoretiza în *Noua structură și opera lui M. Proust* despre necesitatea sincronizării literaturii cu știința și filozofia epocii. Îndepărtîndu-se de formula scriitorului omniscient, Camil Petrescu renunță la „tipuri", timp cronologic, intrigă lineară și creează o structură nouă, corespunzătoare epocii moderne, preocupată de sondarea psihicului uman.

O *structură convențională* are expozițiune, intrigă, personaje și probleme tip, un timp cronologic, preferință pentru a descoperi în fața cititorului tainele universului, psihologia. Ea este urmarea *unei viziuni raționalizatoare* a scriitorului privind universul.

În măsura în care literatura și-a asumat modalități ale științei și ale artelor, a dispărut interesul pentru intriga bazată pe evenimente exterioare, pentru dramatic și psihologie, opera devenind o *înșiruire de impresii echivalînd cu viața* (Joyce, Kafka, Faulkner etc.).

Se impune, așadar, descoperirea elementelor care se împletesc într-o structură proprie, complexă și diferită de la o scriere la alta, avînd o semnificație ce se cere dedusă.

---

[6] Tzvetan Todorov, *Poetica. Gramatica Decameronului*, București, Editura Univers, 1975, p. 40.

Scanned with OKEN Scanner

Dînd „formă, coeziune și fizionomie distinctă operei"[7], structura, în întregul ei, prin efectele-i convergente în frumos, produce emoții estetice. Originalitatea ei este generată de „coeficientul spontan și ireductibil de personalitate, specific oricărei alcătuiri artistice[8]."

Pornind de la un aspect al vieții, același chiar, fiecare scriitor realizează o altă structură în care descoperim o realitate recreată, un alt adevăr deci, îmbogățit în semnificații prin raportare la punctul de plecare.

Indiferent de ceea ce poate fi variabil, modificabil (traducere, reducție etc.) în operă, structura se păstrează în liniile ei definitorii, avînd caracter de permanență. Structura epică, dezvăluind trepte diferite de complexitate, este prilej de incantație estetică și intelectuală crescîndă pe măsură ce elementele corelate sînt observate și înțelese. „Maximum de unitate în opera literară, asociat cu maximum de complexitate" — observa un structuralist polonez, Henryk Markiewicz, în Evaluation in the Study of Literature (Poeties ... Varszawa, 1961, I p. 800, 802)[9].

Epicul, gen variat, este caracterizat mai ales de nararea faptelor, văzute în desfășurarea lor de către scriitorul care se ipostaziază de cele mai multe ori într-un martor ocular. *Mobil în timp și spațiu,* epicul poate da sentimentul devenirii prin continuitatea timpului, mișcării, personajele fiind urmărite în transformarea lor materială și spirituală. Dinamic deci, el evoluează logic, firesc, către un deznodămînt inevitabil.

Obiectivul scriitorului se deplasează de la un aspect la altul — perspectiva *se lărgește* — apropiindu-se sau distanțîndu-se — perspectiva *se adîncește* — oferind cititorului sentimentul de „viață".

Analiza literară a unei opere epice, fără a nesocoti momentul istoric al apariției ei și raportarea la ceea ce s-a realizat anterior și ulterior, operează un proces *de secționare a operei* care să sublinieze cîteva aspecte esențiale ce configurează ansamblul structural cu particularitățile lui compoziționale: *viziunea despre lume a scriitorului* văzut în *individualitatea sa temperamentală,* generatoare a unei *formule epice specifice* și a unei *tehnici compoziționale* care ne familiarizează cu „lumea operei": organizarea subiectului, personajele, modalitățile artistice etc.

---

[7] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 44.
[8] *Ibidem.*
[9] Cf. Adrian Marino, în *Structură și valoare,* „Gazeta literară" XIV 27, 6 iulie 1967, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

O asemenea analiză se desfăşoară firesc, atent, bazată pe o temeinică pătrundere şi înţelegere a textului, dar şi pe cercetările cele mai noi ale criticii, teoriei şi istoriei literare, finalizîndu-se prin conturarea unei imagini ample şi corecte a operei şi a creatorului.

Cunoaşterea textului nu înseamnă numai *lectura*, ci şi *înţelegerea* lui. Analiza nu poate avea în vedere permanent textul întregii opere, căci, plutind în sfera generalului, ne-ar lipsi de amănuntul concret, semnificativ în pătrunderea sensurilor.

Se impune de aceea necesitatea reţinerii, *prin selecţie, a* fragmentelor bogate în semnificaţii, care, comentate în clasă, printr-o muncă dirijată şi supravegheată de profesor, să conducă pe elev către sesizarea unor probleme esenţiale de compoziţie şi stil. Fragmentele pot varia ca întindere (pot avea şi trei, patru rînduri), permiţînd observaţii cît mai diverse şi profunde cu caracter general, privind opera, sau particular, în legătură cu textul.

Comentarea unor asemenea fragmente, dată şi ca temă pentru acasă, dezvoltă capacitatea de analiză a elevului, oferindu-i reperele necesare în *sublinierea particularităţilor creaţiei şi ale creatorului.*

Parcurgînd drumul de la întreg la fragment şi iar la întreg nu facem altceva decît să reconstituim universul scrierii, întărind sentimentul de unitate indestructibilă.

Actul artistic, văzut ca o structură, conduce spre observarea simultană a fondului şi a formei, iar analiza literară ar urma să refacă actul de creaţie, fiind astfel un *act de cunoaştere.*

REALITATE ŞI FICŢIUNE ÎN OPERA LITERARĂ

Orice creator, pornind de la o realitate, recreează alta care o conţine pe prima embrionar. Garabet Ibrăileanu observa în legătură cu raportul dintre realitate şi ficţiune că: „Un creator nu copiază realitatea, ci-şi realizează concepţia sa despre realitate. Tolstoi şi-a făcut o concepţie despre omul zgîrcit şi a realizat-o. Această concepţie are, desigur, ca punct de plecare, anumite note din realitate, anumite însuşiri ale omului ori timpului şi pe aceste note sau însuşiri creatorul clădeşte. Clădeşte conform temperamentului său, culturii sale, moralei sale, religiei sale, filosofiei sale, simţurilor sale, prejudecăţilor sale şi cenesteziei sale, momentului psihic, raportul în care se găseşte cu societatea, cu familia sa, cu iubita sa şi conform stilului său, căci materialul psihic

Scanned with OKEN Scanner

este selectat, deşi se adaptează la posibilităţile stilului fiecăruia, dar „stilul este omul", adică scriitorul, fiecare cu stilul său, adică (revenim tot acolo) cu personalitatea sa."[10]

De aceea, analiza va sublinia tocmai acel „ceva" adăugat, reprezentînd gîndirea, concepţia scriitorului despre lume, viaţă, acel „ceva" care-l deosebeşte, de pildă, pe L. Rebreanu de Z. Stancu sau de Cezar Petrescu în surprinderea răscoalei din 1907[11].

Individualitatea de receptare, interpretare, trăire a vieţii face ca operele care pornesc de la aceeaşi observaţie socială să se contureze ca unităţi structurale distincte, dovadă a sensibilităţii şi originalităţii scriitorului (*Delirul*, de M. Preda, şi *Incognito*, de Eugen Barbu). Uneori operele aceluiaşi scriitor mărturisesc preferinţa pentru o anumită atmosferă cu elementele ei caracteristice, integrată mai puternic structurii psihologice a creatorului: satul la M. Sadoveanu, oraşul la Cezar Petrescu sau Camil Petrescu, tîrgul la Al. Brătescu-Voineşti; o anumită modalitate compoziţională (compoziţia închisă rotund a lui L. Rebreanu deosebită fundamental de cea a lui Camil Petrescu sau a Hortensiei Papadat Bengescu) precum şi o anume tipologie umană (ţăranul la M. Sadoveanu, intelectualul la Camil Petrescu, G. Călinescu).

Obiectul artistic este ca atare operă de ficţiune, întrucît scriitorul recreează în planul imaginaţiei realitatea de la care a plecat în urma unui firesc proces de selectare. Sugerînd impresia unor fapte adevărate, literatura este *verosimilă*, aspect ce se remarcă în relaţia dintre cititor şi operă, între ceea ce receptorul crede că este adevărat şi discursul narativ. Verosimilitatea variază astfel de la cititor la cititor, condiţionată de subiectivitatea, cultura acestuia.

Deşi realiste, operele lui Creangă şi Slavici se deosebesc şi prin raportul dintre adevăr şi ficţiune. În timp ce Slavici este mai aproape de realitate, urmărind destinul personajului, I. Creangă pleacă de la un spaţiu recognoscibil prin particularităţile sale, dar pe care ficţiunea operează „dilatări ţinînd de necesităţile stilului satiric, de exagerări şi hiperbole, acelaşi spaţiu al satului de munte şi aceiaşi oameni, supuşi însă deformărilor unor lentile măritoare"[12].

---

[10] G. Ibrăileanu, *Creaţie şi analiză*, în vol. *Studii literare*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, ed. II, 1971, p. 52.

[11] René Wellek şi Austin Warren în *Teoria literaturii*, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1967, p. 411, observau că datorită naturii deosebite a structurii imaginii nici critica literară „nu poate ocoli problema raportului cu realitatea".

[12] Zoe Dumitrescu Buşulenga, *Realismul românesc în context universal*, în „Limbă şi literatură", 1972, 4, p. 653.

Scanned with OKEN Scanner

În timp ce clasicii se păstrează în limitele plauzibilului, romanticii exaltă fantezia, iar modernii caută noi formule pentru a da sentimentul autenticității. Romanul modern urmărește astfel o realitate mult mai complexă, aceea a conștiinței.

Scriitorul nu mai cercetează natura pentru a descoperi tainele ei. Universul investigat era foarte larg, iar scriitorul simte nevoia să-l restrîngă, dar, în același timp, să-l și adîncească, deplasîndu-se de la suprafață spre interior, sondînd subconștientul și inconștientul, acea realitate tulbure necunoscută. Astfel omul vorbește despre om și nu despre lucruri văzute ca un decor definitoriu pentru caracter (ca la Balzac). Descrierea, cu un alt rol, departe de a sublinia contururile le șterge, creînd o atmosferă a indeterminării semantice.

Care este raportul dintre realitate și ficțiune în *literatura fantastică?* Dacă fantasticul este ceva plăsmuit, produs al imaginației, el pătrunde în existența omului scoțînd-o din obișnuit, aruncînd-o în incertitudine, producînd dezechilibru (Fănuș Neagu, Șt. Bănulescu)[13]. După opinia lui Constantin Ciopraga, atmosfera ambiguă ar fi caracteristică genului, ea fiind rezultatul alternanței credibilului cu incredibilul, extraordinarul (I. L. Caragiale, *La Hanul lui Mînjoală).*

Într-un asemenea univers își conduce cititorul și M. Eminescu în nuvela *Sărmanul Dionis.* Ieșită din limitele raționalului și fixată sub semnul absurdului este povestea lui D. R. Popescu *Ninge la Ierusalim,* unde sentimentul de straniu, de pășire în irațional este puternic.

Investigînd lumea visului și a supranaturalului, literatura fantastică se deplasează din registrul realist, gradîndu-se diferit și respectînd convenții proprii. Basmul popular — apreciat de unii ca literatură fantastică, iar de alții ca o proză a miraculosului, căci totul este fixat de la început într-un plan al imaginarului, se organizează după niște scheme cunoscute, repetate nu numai în cadrul aceluiași spațiu geografic spiritual, ci și dincolo de el (Ion Creangă, *Povestea lui Harap Alb*). De remarcat că fantasticul poate apărea episodic în orice operă literară. Un exemplu îl oferă proza lui M. Sadoveanu care, întorcîndu-se în lumea arhaică, a mitului, se plasează și în apropierea fantasticului. În *Frații Jderi*

[13] Constantin Ciopraga, în *Dimensiuni ale fantasticului* în „Convorbiri literare", 4/1973, p. 9, observa: „Fabulosul, demonicul, ocultismul, magicul, esotericul, telepatia, visele premonitorii, maleficul locului, posedarea diabolică și alte forme ce modifică relațiile de la cauză la efect, preluate din cadrul mentalităților arhaice, intră într-un circuit căruia, cu un termen ambiguu, îi spunem fantastic".

Scanned with OKEN Scanner

realitatea se îmbină cu *visul*, totul este proiectat pe un fundal de legendă, conferind astfel unei existențe omenești dimensiunea fantasticului.

Nu mai puțin interesantă și de o factură deosebită este literatura de „science-fiction". Creînd un univers insolit, tema ne plasează într-un timp viitor sau revolut în care întîlnirile cu reprezentanți ai diferitelor planete devin un prilej de investigare a altor lumi. Punctul de plecare al unei asemenea creații, care se caracterizează mai ales prin capacitatea de anticipare, se află în cuceririle științei și tehnicii pe baza cărora se construiește, cu o logică riguroasă, un alt sistem — rezultat al unei fantezii extraordinare — care poate fi confirmat și depășit în trecerea timpului. Este ceea ce s-a întîmplat cu proza lui Jules Verne, numai că ritmurile rapide de dezvoltare ale societății contemporane vor reduce considerabil distanța dintre momentul anticipației și cel al confirmării sau depășirii ei. Fără a fi numai fantezie, acest gen cere o minte ordonată care să cunoască lumea timpului său, dar și să intuiască posibilitățile ei de dezvoltare, vorbește despre capacitatea omului de a se depăși.

În tabloul diversificat al realității artistice, ceea ce conferă individualitate este *viziunea diferită asupra lumii* în concordanță cu natura psihică a scriitorului, cu filozofia sa. Ea, viziunea, se dizolvă în elementele constitutive ale operei, în structura ei, în discursul narativ.

Într-un fel observă lumea M. Sadoveanu, spirit romantic, impregnat de lirism, și altfel o înregistrează mintea mereu lucidă de observator realist a lui L. Rebreanu.

Viziunea reprezintă deci acel punct de vedere, unic fiecărui scriitor, din perspectiva căruia sînt surprinse faptele — altfel decît în „viață". Ea poate fi „externă" (din afară), cînd scriitorul „descrie acte perceptibile fără să le însoțească de nici o interpretare, de nici o incursiune în gîndirea protagonistului"[14], sau „internă" (din interior), urmărind gîndurile personajului.

Se remarcă faptul că în timp, prin efortul de a înregistra „patosul", viziunea — în cazul romanului mai ales — „se lărgește" și „se adîncește", deoarece viața, la rîndul ei, este adîncă și tulbure. Scriitorul, prin operă, comunică „experiența trăită", iar cititorul, la rîndul lui, gîndește și simte același lucru.

Prin discurs prozatorul *comunică* și *se comunică* fie că el narează (aflîndu-se în afara universului artistic), fie că se ipostaziază într-un personaj (inclus acestui univers). Cititorului i se

[14] Tz. Todorov, *op. cit.*, p. 70.

Scanned with OKEN Scanner

oferă informații *obiective* despre lucruri și *subiective*, în măsura în care ele dezvăluie felul scriitorului de a percepe ființele, obiectele, de a le interpreta.

Fiind *înăuntru*, personajul este „subiect al enunțului", iar scriitorul, aflat *în afară*, este „subiect al enunțării".

În această relație foarte importantă, dintre autor, personaj și cititor, semnificativă este poziția scriitorului. Rămas în exterior, personajul este „el", iar receptorul îl privește și urmărește de la distanță. În momentul în care personajul devine „eu", deci naratorul s-a inclus în univers, cititorul pătrunde și el înăuntru, are sentimentul intensei trăiri.

Punctul de vedere al autorului, felul în care este observat materialul de viață este mai important decît realitatea naturală, obiectivă. Scriitorul s-a deplasat — urmărind dezvoltarea genului — de la exteriorul faptelor spre adîncimile lor[15].

Pentru cunoașterea operei sînt semnificative amănuntele fizice și morale ale autorului, căci, chiar dacă nu putem identifica autorul cu personajul, opera nu poate fi analizată în afara personalității scriitorului. Mărturia lui Z. Stancu este în acest sens elocventă: „Sînt încărcat de amintiri ca un măr, în toamnă. Scuturați pomul și, dacă nu cad destule fructe, dați cu pietre în el sau și mai bine loviți-i fiecare creangă cu prăjina. Pentru mine amintirile sînt o grea povară. Iau de pe inima mea o parte din această povară cu fiecare carte pe care o scriu"[16].

Util este să-l facem pe elev să observe din biografie numai acele aspecte care, explicînd structura spirituală a creatorului, motivează structura operei, respectiv textul literar, conducînd în același timp către sesizarea raportului dintre autor și realitatea care a generat scriitura.

Temperamentul scriitorului selectează și ordonează într-un fel propriu aspectele „istoriei", de la simpla transfigurare artistică la modificarea acestor date. Aspirațiile, visurile, dilemele îmbracă haină artistică, comunicînd ceea ce nu știm, sau numai bănuim despre autor.

Discursul devine astfel o „confesiune" a celui ce l-a realizat, al cărei sens îl pătrundem sau nu. Intuind acest aspect, criticul G. Călinescu considera că cel mai important document referitor la un creator este propria-i operă.

---

[15] R. M. Albérès, *Istoria romanului modern*. București, Editura Univers, 1968, p. 196, fixa momentul care a revoluționat epicul: „A privi realitatea numai prin prisma impresiilor este o descoperire făcută de Proust".

[16] Z. Stancu, *Viață, poezie, proză!...* București, Editura Eminescu, 1975, p. 66.

Scanned with OKEN Scanner

Oricum însă, creatorul nu se poate situa în afara realității, căci aceasta este condiția esențială a unei opere trainice: „Trăiește pe pămînt, în cetatea ta, cu oamenii vremii tale, acesta e singurul chip ca mîine să fii al tuturor cetăților. Surprinde esența prezentului, singura prin care vei depăși ziua de astăzi și curiozitatea blazată a cîtorva esteți"[17] recomandă scriitorului cunoscutul critic și istoric literar G. Călinescu.

Mărturiile cu privire la activitatea sa, la raportul dintre el și societate, cunoașterea publicisticii și chiar a evocărilor celor care l-au cunoscut pot fi utile în înțelegerea procesului de creație, a atitudinii artistului față de lumea operei.

Fapt de conștiință, literatura va reflecta o anumită concepție generată de contextul social istoric respectiv. Observarea și discutarea diversității aspectelor, întretăierea și complexitatea faptelor legate de realitatea fenomenelor și a legilor societății umane contribuie la înțelegerea raportului inerent dintre opera literară și viață. Produs al acesteia, ea poate la rîndul ei s-o influențeze.

* * *

Opera epică dezvoltă o *temă generală*, esențială, care polarizează episoadele narative, dînd unitate scrierii. Corespunzînd acțiunii desfășurate pe mai multe planuri, identificăm și *teme secundare* care amplifică prin amănunte, detalii, aparținînd de cele mai multe ori viziunii scriitorului, tema principală. Izvorîtă din realitățile caracteristice unui popor, tema poartă pecetea specificului național înveșmîntat artistic și prin aceasta deschide drumul intrării în universalitate a adevăratei literaturi.

Mesajul implicat în operă reflectă poziția estetică, ideologică a creatorului față de problemele existenței, reprezintă, cu alte cuvinte, *atitudinea epică*. Precizarea temei, a mesajului sînt momente necesare, importante în observarea raportului dintre scriitor și realitate.

Inspirat dintr-o perioadă de glorie a Moldovei secolului al XV-lea condusă de Ștefan cel Mare, romanul *Frații Jderi* al lui M. Sadoveanu realizează o amplă frescă, relevînd admirația și respectul scriitorului pentru poporul acestor locuri și pentru domnitorul luminat care și-a pus gîndul și forța brațului în slujba neamului.

---

[17] G. Călinescu, *Misiunea scriitorului*, în *Cronicile optimistului*, București, E.P.L., 1969, p. 384.

Scanned with OKEN Scanner

TIMP ŞI SPAŢIU EPIC

Timpul operei epice este foarte variat; de la ore (*Desfăşurarea* — M. Preda), la zile (*Ce mult te-am iubit* — Z. Stancu), ani, secole (*Adam şi Eva* — L. Rebreanu). El poate fi precizat de autor (*Moromeţii* — M. Preda, *Enigma Otiliei* — G. Călinescu, romanele istorice) sau poate fi dedus din desfăşurarea faptelor (*Moartea lui Ipu* — T. Popovici, *Cantonul părăsit* — Fănuş Neagu, *Păsările* — Al. Ivasiuc etc.). Desfăşurarea în timp este sugerată prin ritmul povestirii, stil, ca dovadă a condiţionării între elementele unei structuri. Există un timp „obiectiv", al evenimentelor privite în succesiunea lor, şi un altul „subiectiv", al memoriei: „Memoria evenimentelor ca şi memoria naratorului se conjugă într-un mod care decide natura particulară a evocării, a rememorării, dar şi a relatării unor întîmplări în ordinea logică (motivată) a succesiunii lor"[18].

Între timpul *faptelor* (obiectiv) şi cel al *povestirii lor* (subiectiv) există deosebiri esenţiale, observa Tz. Todorov în *Poetica* sa. Dacă primul nu poate fi decît *cronologic*, deci *unidimensional* (întoarcerile şi anticipările nefiind posibile), al doilea, al ficţiunii, este *plural*, permiţînd şi întoarcerea şi anticiparea. Introducerea unui personaj în unele construcţii româneşti este însoţită de o privire înapoi — presupunînd o prezentare sintetică a sa, chiar a strămoşilor: „Era străină în sat, mama. Pe uliţă, nici o prietenă. Cu tata se măritase de-a doua. Bărbatul ei dintîi o luase din prispa bunicului — nici nu împlinise cincisprezece ani — şi-o dusese pe Călmăţui în sus, peste trei sate, la Stănicuţ, între sîrbi"[19].

Evocarea revoluţiei lui Tudor Vladimirescu, în acelaşi roman, se face tot prin *retrospecţie:* „Au venit armiile pornite oricînd pe jaf, pe măcel. Pe Tudor din Vladimir l-au tăiat, în bucăţi l-au tăiat. Risipiţi, s-au întors pe la bordeiele lor pandurii... Tudor a pierit. Mai greu ca înainte a apăsat stăpînirea boierească norodul..."[20].

Folosirea în asemenea situaţii, cu frecvenţă deosebită, a formelor verbale de *perfect compus* şi *mai mult ca perfect* este în acord cu exprimarea unei acţiuni trecute, desfăşurate într-o perioadă îndepărtată. Alteori li se adaugă un impersonal verbal sau

---

[18] Ion Vlad, *Povestirea — Destinul unei structuri epice*, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, p. 15.
[19] Z Stancu, *Desculţ*, vol. I, Bucureşti, Editura tineretului, 1966, p. 33.
[20] Z. Stancu, *op. cit.*, p. 37.

Scanned with OKEN Scanner

chiar un adverb care subliniază distanța în timp: „Spun vorbele din bătrîni că au intrat atunci în fierbere satele de bordeie".

Anticiparea — respectiv *prospecțiunea* — se poate realiza și prin titlul operei care sugerează momente ale acțiunii, eventual deznodămîntul (*Răscoala* — L. Rebreanu, *Moartea lui Iacob Onisia* — G. Bogza, *Moartea lui Ipu* — T. Popovici).

Literatura științifico-fantastică se caracterizează, în mod deosebit, prin capacitatea de anticipație. Plecînd de la o ipoteză ieșită din comun, îndrăzneață, scriitorul construiește un sistem rațional, o lume deosebită, supunînd fantasticul unei logici riguroase.

Putînd opera și cu *retroviziunea*, literatura de „science-fiction" este orientată de cele mai multe ori spre viitor (previziune), prefigurîndu-l în anumite aspecte — uneori esențiale.

Cele două atitudini temporale se pot combina în aceeași operă literară.

Timpul ficțiunii (deci al discursului literar) poate fi întrerupt de o asemenea privire retro- sau prospectivă și atunci vorbim de o *anacronie* (o digresiune de mai mare sau mai mică amplitudine).

Romanul lui Z. Stancu *Ce mult te-am iubit* se desfășoară pe două coordonate ale timpului: *prezentul* (timp exterior) faptelor trăite din momentul venirii în sat cu prilejul morții mamei sale — scriitorul fiind un observator atent implicat în viața colectivității — și *trecutul* evenimentelor trăite (timp interior), aduse într-un plan paralel cu primul prin rememorare.

Și între *timpul enunțării* [21] (al scriiturii) și *timpul percepției* (al lecturii), observă același Tz. Todorov, există un raport care dă sentimentul duratei. Cînd scriitorul folosește stilul direct, timpul acțiunii este egal cu cel al lecturii, iar cititorul are în față o *scenă:*

„— Averea a fost a popii?
— Da, a popii.
— Făcută de el, din munca lui?...
— Cea mai mare parte.
— Popa are copii?
— N-are.

[21] Tz. Todorov, *Categoriile narațiunii literare*, în *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, Editura Univers, 1972, p. 388, arată că: „Temporalității proprii personajelor, care se situează toate în aceeași perspectivă, i se adaugă altele două, care aparțin unui plan diferit: timpul enunțării (al scriiturii) și timpul percepției (al lecturii)".

Scanned with OKEN Scanner

— Are femeie?
— Nu.
— Are părinți?
— Nu.
— Mai are alt frate?
— Nici unul, decît pe mine.
— Atunci... stăpînește sănătos — a adăugat avocatul — și dacă te-o supăra cineva, atunci vino la mine... Numai unul singur te-ar putea călca...
— Cine? întrebă Stavrache.
— Popa.
Moștenitorul zîmbi și cu siguranță răspunse:
— Aș! nu mai poate călca, săracul!"[22].

Între discursul narativ care evocă întîmplarea și acțiunea propriu-zisă pot fi mari diferențe de timp: fie că acțiunea, cu o durată mai mare, este rezumată în planul ficțiunii („Războiul dădu lui Felix, peste cîțiva ani, prilejul de a se afirma încă de tînăr. După încheierea păcii fu aproape numaidecît profesor universitar, specialist cunoscut, autor de memorii și comunicări științifice, colaborator la tratate de medicină, cu profesori francezi. Se căsători într-un chip care se cheamă strălucit și intră, prin soție, într-un cerc de persoane influente"[23]), fie că scriitura este mai amplă prin folosirea digresiunilor, a descrierii, a unor reflecții generale.

În cazul acestora din urmă (descrierea, reflecția) vorbim de *timp inexistent*. Care este timpul ficțional în care se consumă reflecția lui I. Creangă: „...Căci sprințar și înșelător este gîndul omului pe ale cărui aripi te poartă dorul necontenit și nu te lasă în pace, pînă ce intri în mormînt!

Însă vai de omul care se ia pe gînduri! Uite cum te trage pe furiș apa la adînc, și din veselia cea mai mare cazi deodată în uricioasa întristare!"?[24]

Niciunul.

Alteori discursul artistic *omite o întreagă perioadă* pe care nu o ia în considerație, deși în planul realității a existat. De la plecarea Otiliei cu Pascalopol pînă la întîlnirea lui Felix cu acesta, scriitorul nu-și mai urmărește personajul peste care au trecut cîțiva ani.

Epicul deci comprimă, dilată, răstoarnă timpul creînd o „cronologie tulbure". Romanul lui Proust este cel care rupe definitiv

---

[22] I. L. Caragiale, *În vreme de război*, în *Kir Ianulea*, București, Lyceum, 1969, p. 137.
[23] G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 485.
[24] I. Creangă, *Amintiri din copilărie*, în *Povești, amintiri și povestiri*, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 199.

Scanned with OKEN Scanner

bariera dintre *trecut* și *prezent*, făcînd din cele două noțiuni o unică perspectivă temporală.

R. M. Albérès în a sa *Istorie a romanului modern* observa drumul acestei specii literare ca fiind legat de dorința scriitorului de a transmite un sentiment de intensă, adîncă trăire: „În timpul „regîndit" și retrăit de Proust, în timpul îmbucătățit și tulbure al lui Faulkner și Huxley, romanul descoperă un nou fel de simțire și de imaginație".

În timp narațiunea a renunțat, în unele cazuri, la prezentarea cronologică a acțiunii din scriitură în favoarea discontinuității, reținînd ceea ce este esențial, trecît peste rest.

Epicul apare, așadar, ca *o relație* permanentă între *obiectiv* și *subiectiv*, cu ponderea mai mare a unuia sau a celuilalt, determinată și de structura temperamentală a scriitorului. În timp ce romanele lui Rebreanu (*Ion, Răscoala*) sînt preponderent obiective, cele ale lui Camil Petrescu (*Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război, Patul lui Procust*) sînt preponderent subiective.

Desfășurată pe coordonata timpului, opera narativă e definită și de cea a *spațiului*. Acesta, fie că este precizat direct (Marin Preda — *Moromeții*, Z. Stancu — *Desculț*), fie că este sugerat, constituie ambianța necesară temei și personajelor, creînd o atmosferă specifică. Anumite notații cu privire la etnografie și folclor ne conduc deopotrivă către fixarea momentului și a culorii locale (nuvelele istorice ale lui C. Negruzzi și Al. Odobescu, romanul *Baltagul* și povestirile sadoveniene).

Începutul romanului *Enigma Otiliei* este reprezentativ pentru formula convențională care ne fixează de la început în timp și spațiu: „Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tînăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sfinții Apostoli cu un soi de valiză în mînă, nu prea mare dar desigur foarte grea, fiindcă obosit o trecea des dintr-o mînă într-alta"[25].

În definirea spațiului și a timpului, un rol important îl are stilul scriitorului. C. Negruzzi folosește în *Alexandru Lăpușneanul* elemente de limbă populară, arhaisme, regionalisme care dau culoare locală în deplină concordanță cu tema: „Împotriva obiceiului său, Lăpușneanul în ziua aceea era îmbrăcat cu toată pompa domnească. Purta coroana Paleologilor, și peste dulama poloneză de catifea stacoșie avea cabaniță turcească. Nici o armă nu avea

[25] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

alta decît un mic junghi cu prăselele de aur; iar printre bumbii dulămii se zărea o zea de sîrmă"[26].

Întrucît opera literară transfigurează realitatea prin actul de creaţie, spaţiul geografic comun, în această situaţie, este depăşit, scriitorul plasîndu-ne pe o altă dimensiune, realizată prin ridicare deasupra realului.

Spaţiul operei istorice sadoveniene este Moldova, dar o Moldovă cufundată în mit şi legendă. Recunoaştem în romanul lui M. Preda coordonatele satului din Cîmpia Dunării dincolo de precizările geografice. Creat prin mişcarea personajelor, el poate fi restrîns sau lărgit. În *Marele singuratic* ne deplasăm între limite clare, precise: castelul Mogoşoaia, Eforie, Siliştea-Gumeşti, parcul Libertăţii.

Amintirile din copilărie ale lui I. Creangă recreează imaginea Humuleştiului care „nu era numai aşa un sat de oameni fără căpătîi, ci sat vechi răzăşesc, întemeiat în toată puterea cuvîntului..." Atins mai puţin de efectele brutale ale relaţiilor sociale, îmbracă, în ochii copilului, veşmînt de sărbătoare, fiind un *spaţiu al încîntării, al bucuriei de a trăi:* „Şi, Doamne, frumos era pe atunci, căci şi părinţii, şi fraţii, şi surorile îmi erau sănătoşi, şi casa ni era îndestulată, şi copiii şi copilele megieşilor erau de-a pururea în petrecere cu noi, şi toate îmi mergeau după plac, fără leac de supărare, de parcă era toată lumea a mea!"[27].

Prin comparaţie, spaţiul din *Desculţ* este un *univers al durerii şi suferinţei,* aşa cum este receptat de sensibilitatea deosebită a lui Darie.

Sumă a unor microcosmosuri, epicul îşi dovedeşte şi pe această cale mobilitatea, ochiul scriitorului deplasîndu-se, asemenea unui obiectiv cinematografic, reducînd sau dilatînd distanţele. Mai aproape de real uneori (Slavici, Caragiale, Rebreanu) se poate situa şi într-un plan mai îndepărtat, fantastic (M. Eminescu — *Sărmanul Dionis,* D. R. Popescu — *F,* Fănuş Neagu — *Dincolo de nisipuri*).

Renunţarea la naraţiune în favoarea sondării în inconştient şi subconştient aduce după sine şi o altă dimensiune a spaţiului: *adîncimea* în raport cu obişnuitul. Scriitorul investighează la diferite nivele, în acest caz, un *spaţiu psihologic* caracteristic unei existenţe singulare (*În vreme de război* — I. L. Caragiale; *Ultima noapte...* Camil Petrescu) sau omului în general ca reprezentant al speciei.

---

[26] C. Negruzzi, *Alexandru Lăpuşneanul,* în *Pagini alese,* Bucureşti, Editura tineretului, 1958, p. 63.

[27] I. Creangă, *op. cit.,* p. 198.

Scanned with OKEN Scanner

COMPOZIȚIE – PLAN

În analiza operei literare, discutarea artei compoziționale reprezintă un moment important, întrucît variază de la operă la operă, în strînsă legătură cu formula și specia epică (schiță, nuvelă, roman), dar și cu felul scriitorului de a interpreta realitatea. Observarea compoziției presupune identificarea elementelor interne ale structurii, felul cum ele fuzionează într-o construcție unică și unitară.

Opera literară epică variază ca întindere de la schiță la povestire și roman. Tocmai din imposibilitatea comentării amănunțite în clasă a întregului deducem *necesitatea selectării unor fragmente* care, permițînd observații cît mai variate, contribuie prin adăugire la realizarea unei imagini concludente a ansamblului. Sistemul deprinde pe elev să lucreze cu textul, să-l înțeleagă desprinzîndu-i semnificația, să se convingă de faptul că forma nu este decît veșmînt pentru idee și nu poate deci să discute aspectul ideatic rupt de cel al realizării artistice, să parcurgă drumul de la particular la general.

Semnificația fragmentului apare printr-o corectă integrare în *context*, punînd în lumină *interdependența dintre parte și întreg*, precum și *subordonarea părții totului*[28].

Imaginea ansamblului poate apărea numai în urma unei adînci pătrunderi a amănuntului. Alegerea fragmentului trebuie să fie făcută, așadar, cu multă grijă, pentru a permite reperarea într-adevăr a unor trăsături reprezentative, esențiale, valoroase pentru întreaga operă.

Topit în elementele structurii, esteticul se întregește cu fiecare fragment către efectul fundamental al scrierii. Textul dă la iveală trăsături specifice operei ca unitate structurală, semnificațiile acesteia. Bine ales, el poate face dovada formulei epice adoptate de scriitor, a organizării discursului, a modurilor de expunere și conturării personajelor, fiind definitoriu și pentru particularitățile de limbă și stil, elemente ce ne permit să concluzionăm asupra individualității operei și autorului.

Într-un fel e construit romanul clasic, creator de personaje cu trăsături general-umane, cu acțiune gradată dramatic spre un moment maxim, căruia îi urmează deznodămîntul (G. Călinescu,

---

[28] G. Călinescu, *Curs de poezie*, în *Principii de estetică*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 16, remarcă faptul că „... Orice poezie, întrucît există ca atare, trebuie să apară ca o structură, ca o organizațiune, în care părțile se supun întregului".

Scanned with OKEN Scanner

L. Rebreanu) și diferit se structurează compoziţional romanul modern de analiză, unde faptele nu se mai înlănţuie, naraţiunea uneori se dizolvă, personajul se pulverizează (Camil Petrescu).

Literatura modernă preferă discontinuitatea, sfărîmarea unităţii tradiţionale, renunţă la ceea ce poate fi încadrat în tipare, aspiră spre totalitate.

Discursul narativ poate fi *uniplan*, cu acţiuni ce se înlănţuie și se presupun logic, ca în romanul *Baltagul*, *biplan* în *Enigma Otiliei* sau *multiplan* în *Răscoala*. *Tehnica planurilor paralele* a fost dezvoltată în mod original în *Patul lui Procust*, de Camil Petrescu, scriitor care, folosind procedeul viziunii multiple, oferă variate puncte de vedere generate de scrisorile lui Ladima și discutarea lor frivolă, superficială și lipsită de înţelegere a Emiliei, căreia i se adaugă comentariul mental, total diferit, al lui Fred Vasilescu.

PERSONAJUL LITERAR

Opera epică prin complexitatea și dinamica ei creează viaţă, oameni. În raport cu amploarea construcţiei epice variază și *numărul personajelor*; mai puţine în povestire, schiţă și nuvelă, ele devin numeroase în roman, dependente de concepţia despre viaţă a scriitorului și de formula epică adoptată. Ele pot fi foarte numeroase în romanele epopeice *(Răscoala, Fraţii Jderi, Setea)* sau în opere care surprind colectivităţi umane *(Alexandru Lăpușneanul, Desculţ, Moromeţii, Șoseaua Nordului)*.

Fie că sînt individuale sau colective, ele sînt urmărite în devenirea lor fizică, psihologică, materială, raportate la perioada căreia îi aparţin, fiind observate din punct de vedere al viabilităţii lor.

În paginile romanului *Fraţii Jderi* ne întîmpină o colectivitate umană care discută evenimentele, participă la ele animată de interese comune specifice timpului și locului. Acest personaj colectiv, impresionant numeric, numit semnificativ de scriitor „oamenii măriei sale" grupează în jurul domnitorului răzeși, mici boieri, tîrgoveţi, clerul uniţi la bine și la rău, „legaţi de acest pămînt în care dorm părinţii lor din milenii", lovind fără cruţare în cei ce le trădează interesele, privind în faţă „moartea și viaţa". Gîndindu-se la poporul Moldovei, asupra căruia „venea puhoi de flacără și sînge", Ștefan dorește „putere pentru izbîndă", „căci

Scanned with OKEN Scanner

în această țară stă dreaptă credință; și aceste noroade sărmane lucrează fără șiretlic, semănînd și păstorind; se bucură de rodurile muncii lor neasuprind alte seminții".

Agricultori, păstori harnici și pricepuți, folosind ceea ce natura le oferă, și-au dorit o existență pașnică. „Meșteșug de război n-au avut, căci n-au rîvnit la bunurile altora", mărturisește postelnicul Ștefan Meșter părintelui Geronimo della Rovere, dar au fost nevoiți să se apere, căci „i-au înecat necontenite valuri în veac".

„Țara are credință în măria sa" spune comisul Simion, credința în domn însemnînd credință în victoria împotriva dușmanului. Confruntarea cu acesta (lupta de la Lipnic cu nohaii sau de la Podul Înalt cu ismailitenii) relevă curajul, vitejia, dragostea pentru pămîntul Moldovei, toți dovedindu-se pricepuți oșteni care, „servesc fără simbrie" spre nedumerirea solului venețian Guido Solari. În asemenea vremi de restriște „toată țara" participă la luptă chiar dacă nu are arme în mînă; asigură hrană răzeșilor, otrăvește apa fîntînilor cu măselariță și cucută însetîndu-l pe dușman, lasă satele pustiite, retrăgîndu-se în umbra pădurilor, înștiințînd „pe slujitorii măriei sale, ca să le înlesnească războiul".

Toți acești credincioși ai domniei sînt ca niște brațe ale măriei sale, și dacă unul se numește Manole Păr-Negru, altul Căliman, Iosif de la Nimirceni, Samoilă, Simion, Ionuț, Stratonic, este dorința scriitorului de a individualiza generalul, concretizîndu-l.

Prin personaje se stabilesc legăturile dintre planurile operei, se comunică intențiile și concepțiile scriitorului, se dinamizează acțiunea. Chiar *numele* devin *semnificative* pentru tipologia respectivă (*Ciocoii vechi și noi*, de N. Filimon, proza lui I. L. Caragiale, *Amintirile* lui I. Creangă).

Scriitorul își poate realiza personajele din diferite ipostaze generate de formația sa spirituală. Clasicul, omniscient și omniprezent, le descrie, ca atare, din afară, cititorul fiind condus într-o lume care nu mai are mistere (G. Călinescu). Realistul, martor de obicei al evenimentelor, surprinde faptele, fără a fi preocupat de conștiința umană, explorînd adînc socialul. Începînd cu perioada interbelică și mai ales după al doilea război mondial, în literatura română problematica și formula estetică se diversifică, realismul se adîncește ca urmare a raportului dintre scriitor și realitate. Autorul, legat de transformările sociale, contribuie prin sondarea psihologiei la modelarea conștiințelor. Narațiunea modernă egalizează raportul dintre scriitor și personaj, povestitorul identificîndu-se cu

Scanned with OKEN Scanner

eroul, descriindu-l din interior. De aici discursul epic realizat la persoana întîi și nu a treia, ca în celelalte situații (Camil Petrescu, T. Popovici ș.a.).

Cel care vorbește este acum personajul și ceea ce se află în afara lui se percepe prin intermediul senzațiilor acestuia. Dacă pînă acum lumea sublinia caracterele, acum aceasta apare ca o proiecție a eului narator (romanul lui Camil Petrescu). Tehnica dă sentimentul că cititor și scriitor pătrund odată în conștiința personajului.

J. P. Sartre, precizînd raportul dintre narator și personaj, observa: „Ființele romanești își au legile lor, dintre care iat-o pe cea mai riguroasă: romancierul poate fi martorul sau complicele lor, dar niciodată nu se poate afla în ambele situații în același timp. În afară sau înăuntru".

În scrierile cu caracter de ficțiune autobiografică, autorul se deosebește de povestitorul faptelor care se ipostaziază într-un personaj deosebit de cel al scriitorului, chiar dacă unele probleme ale vieții sale materiale sau spirituale sînt generate de amănuntele biografice ale creatorului. Realizînd asemănarea între Camil Petrescu și Ștefan Gheorghidiu, eroul romanului *Ultima noapte de dragoste*, nu putem stabili o identitate, personajul existînd cu entitatea sa deosebită de a romancierului.

Uneori trăsăturile sînt subordonate unei dominante caracterologice. Dacă personajul de factură clasică se relevă printr-o dominantă nealterată de timp (*Hagi Tudose* — B. Șt. Delavrancea), cel romantic devine mobil, bine individualizat (Ionuț — *Frații Jderi*).

În timp ce formula epică tradițională este interesată de ceea ce se întîmplă *cu* personajul, urmărindu-l în situații variate (D. Zamfirescu, M. Sadoveanu, G. Călinescu), cea modernă pătrunde *în* personaj sondînd conștiința (Camil Petrescu, H. Papadat Bengescu, Marin Preda, Al. Ivasiuc).

În primul caz construcția personajului respectă convenția literară, evoluția lui fiind *previzibilă*, în timp ce în a doua situație, totul se refuză tiparului, devine *imprevizibil*.

Proza „istorie", urmărind faptele în dezvoltarea lor cronologică, dă și personajului o substanță solidă, coerentă. Portretul, departe de a fi schițat, se adună cu fiecare amănunt, devenind o biografie (Dinu Păturică, Tănase Scatiu, Ion, Costache Giurgiuveanu, Pascalopol, Stănică Rațiu, Ilie Moromete, Niculae Moromete, Darie etc.).

Adeseori scriitorul insistă asupra observării mediului, spațiului în care se mișcă personajul, acestea devenind o posibilitate

Scanned with OKEN Scanner

de a reliefa caracterul (*Hagi Tudose* — Delavrancea, *Enigma Otiliei, Bietul Ioanide* — Călinescu), tehnică ce a atins perfecțiunea cu romanul balzacian. În asemenea situații amănuntul are și o valoare morală, mai puternică decît cea socială. Descrierea interiorului lui Costache Giurgiuveanu echivalează cu prezentarea universului său spiritual. Edificatoare în acest sens este și descrierea interiorului lui Pascalopol:

„Pe o măsuță turcească, o mare tipsie de aramă ținea în mijloc un ibric oriental. Din tavan, deasupra sofalei, în dreptul marginii ei exterioare, atîrnau nenumărate candele de argint de mărimi deosebite. (...) Pe pereți se vedeau tablouri alese cu gust, o copie veche după Salvator Rosa, reprezentînd un peisaj marin napolitan, un Grigorescu autentic..."[29]. Concluzia scriitorului ajunge la cititor prin intermediul lui Felix care „avu și în sufragerie prilejul să-și dea seama că modestul Pascalopol din strada Antim era acasă la el *un om foarte subțire*" (s.n.)[30].

Observarea amănuntelor, notarea lor o punem în legătură cu *viziunea obiectivă* a scriitorului. Uneori acesta intervine cu indicații atît de precise, încît fără dificultate am putea face un film, considerînd diferitele secvențe adevărate scenarii (hora din *Ion*, adunarea din poiana lui Iocan — *Morometii*, I etc.).

Obiectivul scriitorului se fixează asupra fiecărui aspect important, dar mai ales asupra personajului care, atît de bine fixat, *face concurență stării civile*. În el recunoaștem o anume societate, general-umanul în diferite ipostaze.

Deplasîndu-se din realitatea exterioară în zonele abisale ale conștiinței, autorul va privi omul „ca o rețea de indeterminări" după opinia lui Nathalie Sarraute. În locul intrigii lineare aflăm acum interesul pentru psihologie (proza lui Camil Petrescu).

Punctul de plecare al interesului pentru „adevărata psihologie, a nuanțelor și a ezitării" se află tot în romanul lui M. Proust:

„Odată cu Proust și cu Joyce, perspectiva romanului se restrînge și în același timp se lărgește neverosimil de mult. Relațiile cu realitatea și cu istoria se tulbură, ca și cum geografia omenească ar fi avut de suferit o catastrofă seismică. Și deci „personajul" și „rolul" său se pulverizează și se dizolvă, devin anonime, ceea ce e exact opusul scopului tradițional al genului narativ"[31].

---

[29] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 60.
[30] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 63.
[31] Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului*, București, Editura Univers, 1976, p. 317.

Scanned with OKEN Scanner

Împrumutînd felul de a vedea al „omului", scriitorul pornește alături de personaj într-o lume caracterizată de dezordine, angoasă și patetic, lipsită de ordinea prozei realiste.

În romanul modern, observă R. M. Albérès, vorbește personajul (în cel tradițional scriitorul avea cuvîntul): „Gide, Unamuno, Pirandello, Proust, Huxley, renunțînd să povestească ei romanul, dau cuvîntul „personajelor", fără a încerca să le explice ori să le interpreteze"[32].

Romanul oferă de multe ori *o viziune prismatică* a personajului, ca și cum acesta și-ar răsfrînge imaginea în mai multe oglinzi (Otilia, în romanul lui G. Călinescu; Ladima, în *Patul lui Procust*).

Și prin *nume* autorul își fixează puternic eroul într-un mediu social (Ion al Glanetașului, Titu Herdelea în *Ion*), anticipează o anumită trăsătură de caracter (Dinu Păturică), informează cititorul în legătură cu ocupația care, transmisă din generație în generație, poate fi inclusă în onomastică (moș Leonte *Zodierul, Hanu-Ancuței*).

Renunțarea la narațiune aduce după sine și pulverizarea personajului care devine un anonim, numele, lipsit de importanță, fiind înlocuit cu forme pronominale sau cu inițiale (Joyce, Kafka etc.).

Personajele principale pot fi mereu prezente în acțiune (Ilie Moromete — *Moromeții*, I, de M. Preda) sau pot domina în absență (Ștefan cel Mare este personaj principal al trilogiei *Frații Jderi*), relevîndu-se mai puțin prin acțiunile pe care le întreprind, cît mai ales prin faptul că referirile tuturor, întîmplările converg spre ele.

Pentru înțelegerea diverselor modalități de existență a acestora, elevul va fi dirijat în timpul orelor să observe arta cu care scriitorul își realizează eroii. Nu interesează numai caracterul, ci și destinul lor, biografia, mesajul purtat, felul în care autorul îi face să trăiască în fața noastră. Faptele, cuvintele, monologul interior, locul în care stau, părerile celor din jur, punctul de vedere al scriitorului devin tot atîtea posibilități de a sublinia, sub aspect caracterologic, un personaj.

Avînd în vedere momentul adunării de la hramul mănăstirii Neamțu, scrisorile solilor, lupta de la Vaslui, putem fixa într-o

[32] R. M. Albérès, *op. cit.*, p. 171.

Scanned with OKEN Scanner

schemă orientativă[33] modalitățile prin care scriitorul își definește personajul, citatele mai semnificative și trăsăturile caracteristice.

Modalități de caracterizare	*Citate*	*Observații; trăsături caracteristice ale personajului*
1	2	3
1) *Imaginea Moldovei înaintea domniei lui Ștefan reliefează calitățile domnitorului*	— „în țara asta umblă domniile cu anii și chiar cu lunile".	— lupta pentru domnie caracterizează epoca;
	— Prea sfîntul Teoctist „a făcut scurtă la mîna dreaptă ungînd domnii".	— compasiune pentru soarta Moldovei în care domnul este lipsit de putere, iar boierii poruncesc;
	— „Alei, saracă țară!"	
	— „Voievodul Ștefan a apucat dreptul său de moștenire după ce, un sfert de veac, țara a fost frămîntată de lupte lăuntrice, trădări, omoruri între frați și neamuri" (Geronimo della Rovere scrie papii Sixt).	— Ștefan, moștenind tronul, și-a clădit puterea și a cîștigat dragostea și devotamentul poporului;
2) *Prezentarea făcută de scriitor*	— „Vodă Ștefan, călcînd atunci în al patruzecelea an al vîrstei, avea obrazul ars proaspăt de vîntul de primăvară. Se purta ras, cu mustață ușor cărunțită. Avea o puternică strîngere a buzelor și o privire verde tăioasă. Deși scund de statură, cei dinaintea sa, opriți la zece pași, păreau că se uită la el de jos în sus".	— portret fizic; — voință — hotărîre — putere — măreție, impunînd respect și admirație;
	— „Se vorbește prin sate despre măria sa că-i om nu prea mare de stat, însă groaznic cînd își încruntă sprînceana".	— influența portretului lui Ureche; — temut.

[33] Schema poate fi realizată de un grup de elevi în activități desfășurate în afara orelor de curs și consultată de întregul colectiv în vederea realizării unei caracterizări cît mai bune.

Scanned with OKEN Scanner

1	2	3
	— „Are anume paloș care ceartă pe unii boieri, scurtîndu-i, după cîte se povestesc?"	— Folosirea impersonalului verbal „se zice", „se povestesc" dă aură legendară personajului, reliefîndu-l. Scriitorul ne creează sentimentul că ascultăm gîndurile mulțimii, sporind în acest fel puterea de impresie asupra cititorului.
	— „S-a făcut lumină și dreptate în țara Moldovei și boierii cei fățoși și pîntecoși și-au plecat grumajul și s-au supus".	— Oamenii recunosc puterea lui Ștefan; — politică antiboierească;
	— „...Măria sa nu înceta de o vreme să suie în trepte oameni noi, prețuindu-i numai după vrednicie. La alte vremuri, trebuiau alți oameni, bătăliile jertfei, pe care măria sa urma să le viseze în nopți de neliniște, cereau inimi arse de credință".	— domnitorul apropiat de norod; — prețuiește credința răsplătind-o (legătura cu legendele lui Neculce); — cauza domnului fiind cauza norodului, oamenii i s-au dăruit cu toată suflarea.
3) *Aprecieri făcute de celelalte personaje*	— „...noi cunoaștem că pe măria ta te slăvesc curtenii; dar mai multă și mai mare slavă îți dă prostimea de la sate". (Starostele Căliman).	— la curtea lui Ștefan „era strașnică rînduială"; — dragostea poporului față de domn este puternică;
	— „Măria sa a făcut rînduială în țară..., fiecare trăiește la locul său în pace. Au fost tăiați lotri și s-au liniștit drumurile, negustătorii nu mai au de nicăieri sminteală. Iar dregătorii domnești sînt mai puțin grași decît înainte vreme, avînd ceva mai multă trudă. Porunci tari au ieșit de la măria sa".	— „înțelept"; — „cumpănit". — Domnitorul și-a impus voința aducînd țării liniște, stîrpind hoții și scoțînd „porunci tari" mai ales pentru dregători.

Scanned with OKEN Scanner

— „leul" (Comisul Manole Păr-Negru); — „balaurul" (Ilisafta);	— Imaginea domnitorului are ceva din eroul legendelor; puternic și înfricoșător. Vorbind despre el, ceilalți se simt copleșiți.
— pentru slujirea domnitorului „... mă duc și pe tărîmul celălalt" (Ionuț).	— Credință în Ștefan;
— „Țara are credință în măria sa" (Comisul Simion).	— credință în victorie (dacă îi conduce Ștefan);
— „E un prinț adevărat, ieșit din suferința lumii de aici".	— noblețea domnitorului care a reușit să domine timpul;
— „veacul său nu-l prețuiește îndeajuns pe măria sa" (Ștefan Meșter).	
— „Ștefan „are oaste în leafă dintre cele mai bine întocmite" (signor Giuseppe).	— neîntrecut războinic (privit cu admirație de străini);
— „Chibzuință strategică puțin obișnuită frunților încoronate".	— deosebit strateg;
— „figura energică și luminată a voievodului".	— hotărît; — înțelept;
— „Dumnezeu a trimis țării la timp pe bărbatul dorit de morți și așteptat de vii. Brațul măriei sale a lovit, a stăpînit și a călăuzit (...) Simțeam din cei mai mulți o comuniune caldă, cu prințul lor și o iluminare sufletească; și socoteam asta încă una din tainele pe care le întîlnesc la fiecare pas în acest colț de pămînt".	— întruchiparea visului tuturor generațiilor. — întreprinzător, cu chibzuință și fără șovăială; — legătura dintre domn și poporul său este atît de puternică, încît impresionează;

Scanned with OKEN Scanner

1	2	3
	— „puterea Voievodului de a-şi impune autoritatea"...	— autocrat;
	— „Judeţul său e totdeauna drept şi neînduplecat"... (Geronimo della Rovere).	— spirit justiţiar;
4) *Faptele lui Ştefan*	— Ştefan primeşte solii „cu voie bună", dar îi „cercetează cu luare-aminte"...	— ospitalier; — prevăzător.
— În timpul cutremurului din 1471		— Ştefan se domină în timp ce oamenii se sperie: „Ne prăpădim! vine sfîrşitul lumii!"
— luptele		— bun strateg, tactician; — curajos; — gestul lui Ştefan care îngenunchează în faţa celor ucişi în lupta de la Vaslui, oamenii săi de credinţă, este plin de semnificaţie: omagiul adus de domnitor celor ce s-au jertfit pentru ţară.
5) *Cuvintele lui Ştefan*	— „Războiul meu (...) îl am cu această ţară fără rînduială. În ţara aceasta, staroste Căliman, umblă neorînduielile ca vînturile. Am găsit în ţara asta, staroste Căliman, şi mulţi stăpîni. Nu trebuie să fie decît unul". (mărturiseşte starostele Căliman)	— Ştefan ştie că trebuie să înceapă prin a pune rînduială între hotare, centralizînd puterea; — în ţară trebuie „să fie rînduială" şi „linişte";
	— „judeţul nostru nu se va clăti niciodinioară din cumpăna dreaptă"...	— domn drept, acelaşi pentru toţi.
	— „Noi nu trebuie să ne bucurăm şi să ne întristăm pentru noi,	— Domnia, în concepţia lui Ştefan, cere jertfa intereselor personale

Scanned with OKEN Scanner

1	2	3
	căci am pus jertfă ființa noastră". (mărturisite de Alexăndrel Vodă)	pentru cele ale norodului.
6) *Descrierea naturii*	„De cînd acea putere se așezase asupra Moldovei, părea că s-au schimbat și stihiile. Ploile cădeau la timp, iernile aveau omături îmbielșugate. Iazurile stăteau liniștite în zăgazuri; morile și pîraile cîntau în văi; prisăcile se înmulțeau în poienile pădurilor, drumurile erau pașnice".	— Atît de prielnică Moldovei este domnia lui Ștefan, încît și natura s-a schimbat, fiind favorabilă oamenilor (legătura om-natură). — Moldova, țară a liniștei și a belșugului (în timpul lui Ștefan).

Observațiile pot fi sintetizate într-o compunere care să reliefeze arta portretului la M. Sadoveanu. Se poate remarca faptul că aceeași trăsătură este evidențiată prin modalități deosebite, personalitatea domnitorului înălțîndu-se măreț din paginile cărții ca un erou de epopee.

Mesajul operei se comunică tocmai prin personaj: principal sau secundar. El este purtătorul de cuvînt al scriitorului față de generația sa și față de cele viitoare. Nu întîmplător C. Negruzzi încalcă adevărul istoric, păstrîndu-l pe Moțoc în preajma lui Lăpușneanu în loc să-l lase în Polonia. Adus în scenă, dincolo de faptul că reprezintă boierimea trădătoare, ipocrită, dornică de îmbogățire, lașă, slugarnică, disprețuind poporul, Moțoc prilejuiește autorului afirmarea forței masei, posibilitatea de a obține cînd vrea ce dorește, fapt care motivează aprecierea elogioasă a lui Alecsandri: „... C. Negruzzi avea curajul a scoate la lumină imaginea cruntă a lui Alexandru Lăpușneanul și a spune boierilor un mare adevăr: Poporul e mai puternic decît boierimea".

OBSERVAREA STILISTICĂ ȘI LINGVISTICĂ A TEXTULUI LITERAR

Opera literară fiind cuvînt, ea nu poate fi analizată, firește, decît în strînsă legătură cu *observarea stilistică și lingvistică a textului.*

Scanned with OKEN Scanner

Dacă gîndirea logică îmbracă forma exactă, precisă, neutră expresiv a stilului ştiinţific, dacă formulele stereotipe îl caracterizează pe cel administrativ, cuvîntul imagine, încărcat de sensuri şi expresivitate îl defineşte pe cel artistic.

Stilul artistic este cel mai cuprinzător, pentru că se poate folosi de particularităţile celorlalte pentru a comunica ceva, reuşind în acelaşi timp să emoţioneze afectiv şi estetic (opera lui I. L. Caragiale).

Necesitatea stabilirii în oră a unei legături, permanente în cadrul lingvisticii, între gramatică — parte a acesteia — şi celelalte laturi ale ei — fonetica, lexicologia, stilistica — porneşte de la strînsa interdependenţă existentă între diferitele ramuri ale lingvisticii.

Scriitorul selectează şi organizează într-un fel al său, propriu, potrivit cu ideea şi intenţiile, un material existent la îndemîna tuturor şi selecţia nu este uşoară. „Preocuparea de a da cuvintelor duritate, relief, culoare şi însufleţire" caracterizează adevăratul proces de creaţie artistică.

Frămîntat şi fascinat de problema expresivităţii, T. Arghezi remarcă în *Scrisoarea cu tibişirul* că „nici un meşteşug nu este mai frumos şi mai bogat, mai dureros şi mai gingaş totodată, ca meşteşugul blestemat şi fericit al cuvintelor", fiindcă „un cuvînt cîntăreşte un miligram şi alt cuvînt poate cîntări greutatea muntelui răsturnat şi înecat în patru silabe. Cuvinte fulgi, cuvinte aer, cuvinte metal. Cuvinte întunecate ca grotele şi cuvinte limpezi ca izvoarele pornite din ele . . . "[34].

Comentarea unui text trebuie să sublinieze deci, pe lîngă particularităţile fonetice, lexicale, gramaticale, şi construcţiile care conferă unor cuvinte obişnuite, neutre din punct de vedere al folosirii lor curente, un rol deosebit în realizarea emoţional expresivă a textului (expresiile şi locuţiunile populare în operele lui Costache Negruzzi, Ion Creangă, M. Sadoveanu, Z. Stancu etc.).

Aşadar, *contextul* e cel care clarifică şi îmbogăţeşte sensul cuvîntului. Observarea atentă a acestuia şi în cadrul lui a cuvîntului cu sens propriu, figurat sau metaforic devine o cerinţă a orei de literatură.

Titlul primului volum de poezii al lui Tudor Arghezi, *Cuvinte potrivite* (1927), anticipînd întreaga creaţie a acestuia, mărturiseşte trudnica muncă pentru a afla cuvîntul „ce exprimă adevărul".

---

[34] Gh. Bulgăr, *Scriitori români despre limbă şi stil*, Bucureşti, Editura Albatros, 1976, p. 270.

Scanned with OKEN Scanner

Stilul, ca „expresia unei individualități"[35], grupează operele narative tocmai în legătură cu individualitatea artistică ce le-a dat naștere. Se poate diferenția astfel, cu ușurință, stilul lui Z. Stancu de cel al lui L. Rebreanu sau al lui Marin Preda, al lui M. Sadoveanu de cel al lui I. Creangă.

Academicianul Al. Graur, în articolul *Stilul lui Darie*, observa o evoluție de la expresia apropiată de cea a momentului începutului de secol XX „întesată" cu regionalisme, arhaisme (caracteristică începutului de roman) la cea din finalul romanului unde „abia dacă se mai simte că eroul e țăran". Autorul remarca faptul că „elementul lingvistic nu este numai un material folosit pentru a reda ideile, ci servește ca un excelent mijloc de a da viață personajelor", identificînd în aceasta „una dintre fețele marelui talent al lui Zaharia Stancu"[36].

Nu recunoașterea și înșiruirea exemplificărilor stilistice (epitete, comparații, metafore etc.) trebuie să caracterizeze activitatea elevului, ci interpretarea lor, observarea elementelor caracteristice, definitorii pentru un scriitor.

În una din orele afectate prin programă studierii romanului *Desculț* de Z. Stancu ne putem opri mai mult asupra unor fragmente care să-i conducă pe elevi spre constatarea trăsăturilor specifice ale expresiei romancierului. Alegînd spre exemplificare capitolul VI, *Iarbă*, după o lectură expresivă, nuanțată a textului, le putem cere ca să argumenteze aprecierea lui G. Călinescu că *Desculț* „E de fapt cronica unor vremuri reconstituită din amintiri. Nota ei esențială e poezia și autorul ei este incontestabil un poet: al amarului și al suavului, al teribilului și al grațiosului" Observația elevilor va fi îndreptată spre:

— compoziție, motivarea ei;
— aspectul fono-prozodic;
— particularitățile lexicale;
— particularitățile gramaticale sintactice și morfologice;
— aspectul stilistic.

Elevii urmăresc totul și, prin discuții, observațiile se completează în așa fel, încît pe tablă sau la retroproiector apare această schemă care poate fi simplificată sau completată.

---

[35] T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 20.

[36] Al. Graur, *Stilul lui Darie*, în „România literară", nr. 50, 12 decembrie, 1974, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

Compoziția

— Capitolul VI este alcătuit din 3 *tablouri:* primul și al treilea dispuse simetric, încadrîndu-l pe al doilea realizat în opoziție cu celelalte. Pe plan ideatic opoziția este între viață și moarte, subliniind triumful vieții.

a) Primul tablou este *luminos,* chiar dacă pămîntul a fost semănat „cu lacrimi" și îngrășat „cu sînge".

b) Al doilea tablou — imaginea *sumbră, amară,* colorată în *negru;* acest fragment are o tensiune dramatică deosebită.

c) Al treilea tablou reia imaginea din primul, amplificînd-o; din el se desprinde încrederea, optimismul; compoziția pe bază de simetrie permite asemănarea cu o *lucrare muzicală.*

— Imaginea în ansamblu este picturală.

Aspectul fono-prozodic

— *Lipsa particularităților fonetice* regionale este o dovadă a locului unde se petrece acțiunea.

— Dispunerea grafică în pagină dă impresia *unui poem.* Așezarea propozițiilor contribuie la sublinierea ideilor, la captarea atenției cititorului, amintindu-ne de poetul Z. Stancu.

— Acolo unde tabloul este mai luminos, fraza este mai amplă și pe măsură ce evoluează către tonalități închise, ritmul devine sacadat, în concordanță cu ideile:

„Au tălpile pline cu bube.
Au tălpile sparte.
Merg ținîndu-se cu mîinile de burtă.
Oasele îi dor.
Au șalele rupte".

În descifrarea mesajului, tonul de bocet se împletește cu cel de doină într-o baladă a eroilor anonimi.

Aspectul lexical

— Cuvinte *simple,* comune, *concrete* (aparținînd vorbirii populare).

— Cuvintele devin *sugestive* mai ales prin repetiții (*iarbă* se repetă de 8 ori, *ploaie* de 6 ori, *vînt* de 4 ori, *nori* de 4 ori, *cimber negru* de 4 ori, *a (au) adus* de 5 ori, *a răsărit* de 4 ori etc.).

— Se distinge folosirea regionalismului „cimber" de origine turcă, preferat sinonimului, mai puțin expresiv, tulpan. Cuvîntul are o rezonanță fonică specială, atrăgîndu-ne atenția, subliniind,

Scanned with OKEN Scanner

alături de adjectivul „negru" cu care se repetă constant, o *realitate tragică*, accentuată și prin locuțiunea adverbială „dintr-o dată".

— Lexicul, fără a conține antonime numeroase (legați-dezlegați), conturează imagini antitetice (primul și al treilea tablou față de-al doilea) — „peste noapte" — surprinde miraculosul schimbării naturii, rapiditatea trecerii timpului, iar cuvîntul „miroase" urmat de celelalte ne trezește percepția olfactivă a imaginii.

Gramatical

— Un cuvînt dintr-o propoziție *se repetă* în propoziția următoare: „Vîntul dinspre Dunăre *a adus nori* și *norii au adus* ploaie grasă de primăvară".

— Repetiția conjuncției „și" la început de comunicare sugerează trecerea timpului.

— Sînt frecvente *inversiunile sintactice*, acestea dovedind o atitudine activă a scriitorului față de materialul lexical, în funcție de intenția artistică.

— Cuvintele de legătură între propoziții sînt suprimate, ceea ce fixează ca trăsătură *construcția paratactică* a frazei, care potențează fiecare cuvînt.

— Multe *propoziții nominale*.

— Numeroase *propoziții independente*, scurte, reduse la esență ca dovadă a emoției reținute a scriitorului, creînd un *ritm sacadat*.

— Subordonatele sînt rare.

— *Timpul verbului* este în general *prezentul* și de aici *sentimentul* de *autenticitate*, de *participare afectivă intensă*.

— Lipsa verbelor sau folosirea unor forme scurte (*nu sînt, au, dor* etc.) ne arată că scriitorul nu a urmărit acțiunea, ci *imaginea vizuală* care este *realistă:* în tonalități luminoase sau sumbre.

— Participarea afectivă a autorului este fixată și în construcția exclamativă: „Cu ce să cumpere muierile cimbere negre, și de unde atîtea cimbere negre, dintr-o dată! ..." care dă textului o notă de *lirism retoric*.

Stilistic

— *Epitetele* puține, însă *sugestive*, care *se repetă* alături de cuvinte diferite (*vînt cald, ploaie caldă, iarbă proaspătă, straie*

Scanned with OKEN Scanner

proaspete etc.) sau în construcții identice (*ploaie grasă, iarbă proaspătă* se repetă de 2 ori).

— Epitetele sînt dure, aspre: *oase zdrobite, pielea sfîșiată, șalele rupte,* rezultate din folosirea unor cuvinte care notează amănuntul semnificativ, dînd putere de sugestie imaginii, realizînd tragismul ei.

— Cuvîntul „iarbă" apare însoțit de epitete variate care lărgesc cadrul imaginii, îl amplifică:

„Iarbă cu vîrful subțire.
Iarbă lucioasă, sticloasă".

O iarbă care înțeapă ca ghimpii și taie ca cioburile, *o iarbă a revoltei* (semnificația titlului).

— Efectele stilistice se obțin și prin folosirea *antitezei* dintre imaginea centrală și cele două tablouri (de început și final).

Putem adăuga acestor observații și cele făcute asupra unui scurt fragment epic care evocă răscoala, din capitolul V, „Brazdă îngustă și adîncă":

„Aprind oamenii șomoioage de paie, le vîră sub acoperișuri. Podurile grajdurilor, îndesate cu fîn. Dau foc fînului. Arde fînul, ard acoperișurile. Cît sînt de mari grajdurile, dintr-o dată le învăluie flăcările. Bate vîntul. Dinspre răsărit bate vîntul. Scînteile, flăcările, fumul urcă spre slăvi. Suflă vîntul mai tare. Flăcările se îndoaie, ling pămîntul. Dinlăuntrul grajdurilor răzbesc răgete de cornute, nechezături de cai înspăimîntați".

Elevii pot fi dirijați spre următoarele observații:

Aspectul fono-prozodic:

— Lipsesc particularitățile fonetice regionale.

— *Ritmul* este *sacadat,* rezultat din succesiunea unor propoziții foarte scurte.

— În finalul textului se realizează o *imagine auditivă* care o completează pe cea vizuală.

Lexical:

— Cuvintele sînt simple, cu putere de sugestie: *ling.*

— Repetiția *cuvintelor subliniază ideea*

„Arde fînul, ard acoperișurile".

— Cuvintele sugerează o *imagine vizuală* colorată, dublată în final de alta auditivă.

Gramatical:

— *Propozițiile sînt scurte,* uneori simple. Lipsesc cuvintele de legătură, *construcțiile sînt paratactice.*

Scanned with OKEN Scanner

— *Verbe multe la prezent*, aglomerate, dau *dinamism* acțiunii. Ele notează acțiuni *gradate* „aprind (...) șomoioage", „dau foc" (locuțiune verbală preferată sinonimului *aprind* pentru expresivitate), „arde fînul".

— Și subiectul multiplu este format din cuvinte ce se înlănțuie gradat: „Scînteile, flăcările, fumul urcă spre slăvi".

— Topica aduce în prim plan *verbul*, scriitorul fiind preocupat de dinamismul acțiunii.

Stilistic:

— Exprimarea e simplă și prin aceasta impresionează, emoționează.

— Gradarea observației are un efect stilistic deosebit.

— Imaginea este sugestivă, picturală (colorată).

Pornind de la toate aceste observații le putem selecta pe acelea care-i conferă lui Z. Stancu un rol deosebit în proza românească.

Scriitorul folosește vorbirea populară căreia propozițiile scurte, nominale, independente, construcțiile paratactice îi dau o notă specifică, dezvăluind intenția artistică. Expresia este concisă, concretă, contribuind la realizarea unor imagini vii, realiste, cinematografice, picturale, prin folosirea unor figuri de stil sugestive. Ritmul dinamic, sacadat, caracteristic prozei lui Z. Stancu conferă operei o muzicalitate specifică, contribuind la sensibilizarea cititorului, integrîndu-l și mai profund în atmosfera romanului.

Identificîndu-se cu evenimentele evocate, scriitorul realizează o interferență originală între epic și liric, ceea ce dă o notă particulară operei. Forța comunicativă a semnificației sociale a operei lui Z. Stancu subliniază mesajul uman al romancierului.

Capitolul *Iarbă* este în aprecierea criticului Constantin Ciopraga un „oratoriu de o răscolitoare poezie".

Se poate observa că îmbinarea cercetării lingvistice a textului cu cea stilistică apare ca o necesitate obiectivă, rezultată din caracterul de sistem al limbii. Tot mai mulți cercetători se îndreaptă spre cunoașterea structurilor, evidențiind astfel tocmai complexitatea limbii. O asemenea abordare a textului în școală permite elevilor înțelegerea mecanismului limbii, formarea unor deprinderi de analiză amplă a operelor și de exprimare nuanțată.

Teme de acest fel se pot da acasă, iar în clasă se discută concluziile, elevul deprinzînd tehnica pătrunderii în laboratorul de creație a scriitorului.

În eseul *Clasicism, romantism, baroc*, G. Călinescu remarca inexistența în stare pură a clasicismului și a romantismului, ele

Scanned with OKEN Scanner

fiind „două tipuri ideale", „separabile numai la analiza în retortă"[37].

La o observație similară privind modurile de expunere poate ajunge cititorul atent, sesizînd că descrierea, narațiunea și dialogul sînt unități abstracte ce nu se află întotdeauna în stare genuină.

Dacă *descrierea* Oltului împodobit de nuferi creează un efect vizual, plastic, remarcabil: „Pe frunza lucioasă, nufărul își deschide floarea, incredibil cristal, anume șlefuit pentru o băutură rară. Cît cuprind ochii, somnorosul rîu oferă azurului, într-o explozie de somptuoase cupe, poezia lenii ce l-a cuprins (...) Zile de-a rîndul stă Oltul tolănit sub privirile nedumerite ale munților, își desface nuferii sub soare, se miră și visează. Mai ales visează"[38], descrierea drumului său are un evident *caracter narativ* subliniat prin folosirea verbului: „La început, o subțire chemare de flaut înfioară brazii de pe cele mai înalte creste. Apoi, în timp ce Oltul străbate podișul, pregătindu-se să-l părăsească, un corn se împletește cu ea, făcînd-o mai gravă. Bubuituri surde, de tobe, răzbat din adîncime, precipitîndu-și ritmul, cînd apa pornește să cadă, din treaptă în treaptă, de pe stînci. Cu fiecare clipă, cîntecul crește, cu fiecare dintre afluenții de pe celelalte văi, încă un corn sau un flaut i se adaugă, dîndu-i tot mai multă amploare, dar și tobele se înmulțesc, încît, atunci cînd începe șirul cascadelor, singure se aud"[39].

Dialogul, folosit în stilul direct cu efecte cunoscute (dinamizează, discursul nu se modifică, cuvîntul îl evocă în grad maxim pe vorbitor), poate avea la rîndul lui caracter *narativ*, concentrînd în replici fapte petrecute:

„— Vezi, măi Darie, mi-a spus el, noi amîndoi am învățat bine la școală. Noi am citit și alte cărți decît cărțile de școală și nici unul dintre noi nu poate să plece la liceu. La liceu nu poate să plece decît băiatul cîrciumarului, tontul ăsta, care de-abia a trecut clasa. La școală n-au plecat decît băieții popii. Amîndoi slabi la minte"[40].

Se poate observa și o anumită tendință spre descriere, deși forma verbală, privirea în timp imprimă un pronunțat aspect narativ. Alteori cele două tendințe se echilibrează:

---

[37] G. Călinescu, *Principii de estetică*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 347.

[38] G. Bogza, *Cartea Oltului*, vol. I, Lyceum, București, Editura Albatros, 1979, p. 92.

[39] *Idem*, p. 75.

[40] Z. Stancu, *op. cit.*, vol. II, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

„— Așa an să nu mai trăim niciodată. Astă-vară ne-a pîrjolit seceta; iarna a fost aspră; foametea cumplită; primăvara a venit cu ape mari, cu înecuri. Ce ne mai așteaptă?

— Încercări și mai grele, nene Tudore"[41].

Prezența enumerării, de cele mai multe ori elipsa verbului imprimă dialogului caracter *descriptiv:*

„— Ce sporovăiești, Darie?

— Nimic. Mamă, uite Calea Robilor, uite Cloșca, uite Hora, uite Carul Mare. Dincolo, Carul Mic. Dadă, unde e Leul? ..."[42].

Ritmul variază și el în strînsă legătură cu formula epică. În romanul de aventuri el este trepidant, corespunzător rapidității desfășurării faptelor și gîndirii; mai puțin alert, păstrîndu-și dinamismul însă, este în construcția epopeică *(Răscoala, Setea)* și se încetinește considerabil în romanul de analiză, unde clipele pot deveni obiectul unor analize pe cîteva pagini (M. Proust).

*

* *

Ne exprimăm convingerea necesității, în cadrul analizei, a unor *analogii, comparații* nu numai cu alte opere literare, dar și cu momente diferite ale aceleiași creații sau cu realizări din domeniul muzicii, cinematografiei, picturii, sculpturii, avînd astfel posibilitatea să observăm modalitatea de manifestare a subiectivității artistului.

Referindu-ne la momentul răscoalei din 1907 putem orienta atenția elevilor spre operele literare inspirate din această realitate: *1907 din primăvară pînă-n toamnă,* de I. L. Caragiale, romanele *Răscoala,* de L. Rebreanu, și *Desculț,* de Z. Stancu, ciclul de „peizaje" intitulat *1907* al lui T. Arghezi, dar și spre tablourile *1907, Înmormîntare, Execuție, Recunoaștere,* de Octav Băncilă, *Episod din timpul răscoalelor țărănești de la 1907,* de Ștefan Luchian, ciclul de desene al lui N. Vermont închinat evenimentului, dintre care unul se intitulează semnificativ *Ioane, Ioane, ai cerut pămînt,* pictura lui Al. Ciucurencu *Epilogul răscoalei 1907* ș.a. Acestora li se pot adăuga, comentînd chiar viziunea artistică a creatorului, sculptura lui Cornel Medrea *Monument închinat răscoalei de la 1907,* compoziția lui Oscar Han *1907* sau cea a lui Vida Gheza *Răscoala.*

Într-o oră în care deschidem o discuție pe această temă, la Rebreanu de exemplu, cărți, ilustrate, copii după tablouri pot decora clasa, creînd un cadru adecvat desfășurării dezbaterilor.

---

[41] Z. Stancu, *op. cit.,* vol. I, p. 161.

[42] *Idem,* vol. I, p. 237.

Scanned with OKEN Scanner

Discutarea semnificațiilor structurii nu trebuie transformată în căutare forțată de sensuri, în fragmentare exagerată, căci valoarea operei se pierde. *Analiza e necesar să consolideze emoția estetică*, nu să o distrugă, conducînd către intuirea valorii, către o *sinteză* care operează integrarea scrierii în circuitul literaturii artistice a scriitorului și a culturii române[43], căci prin intermediul operei observăm un moment al devenirii artistice a scriitorului și în același timp a fenomenului literar-istoric în genere, remarcăm legătura firească dintre tradiție și inovație.

În *Studii de metodologie literară*[44], T. Vianu făcea următoarea observație cu privire la acest aspect: „Oricît de puternică ar fi originalitatea unei creații literare, ea nu s-a format din nimic, fără nici un raport cu ceea ce trecutul a transmis vremii de azi"[45].

Metoda propusă în vederea analizei operei epice, care parcurge următoarele etape:

— *configurarea ansamblului structural cu particularitățile sale compoziționale* (viziunea scriitorului, formula epică, temă, mesaj [atitudine epică], spațiu, timp, compoziție, planuri);

— *selectarea unor fragmente semnificative;*

— *comentarea analitică a fragmentelor prin raportare permanentă la întreg* (observarea personajelor, a raporturilor dintre ele, tehnica artistică, expresia artistică, observații cu caracter general privind opera), considerăm că permite o activitate fructuoasă la clasă, bazată permanent pe textul literar, stimulînd dinamica gîndirii și creativitatea. Punînd accent pe lucrul nemijlocit cu textul, metoda conduce către stăpînirea unor deprinderi care îl formează pe școlar treptat ca personalitate umană, revelîndu-i, prin valorile culturale, lumea. Astfel elevul descoperă adevărul, frumosul, se convinge de existența lui, acumulînd experiențe care-l conduc spre propria-i îmbogățire sufletească, spirituală. Reperarea

---

[43] N. Frye, *Anatomia criticii*, București, Editura Univers, 1972, p. 33, consideră perimată constatarea cu privire la locul scriitorului, punct de vedere pe care, credem, școala nu-l poate împărtăși: „A sosit timpul să renunțăm la odioasele evaluări privind „locul" scriitorului în literatură; chiar în cazul în care ne-am vedea siliți să le acceptăm ele nu sînt altceva decît simple platitudini sterile".

[44] T. Vianu, *Studii de metodologie literară*, București, Societatea de științe filologice din R. S. România, 1976, p. 22.

[45] V. Șklovski în *Teoria literaturii* sublinia și el faptul că un discurs literar orchestrează într-o armonie proprie voci ale unor opere anterioare, lucru remarcat în receptarea artistică: „Opera de artă este percepută, în relație cu celelalte opere artistice și cu ajutorul asociațiilor făcute cu ele... Nu numai imitarea, ci orice operă de artă este creată în paralel și în opoziție cu un model".

Scanned with OKEN Scanner

și înțelegerea valorilor stimulează în același timp și manifestările creatoare ale școlarilor.

În acest proces amplu de descifrare a universului și a laboratorului de creație a scriitorului, profesorului îi revine un rol foarte important. El trebuie să dovedească o cultură temeinică, suplețe intelectuală, capacitate de emoție estetică și de transmitere a acestei emoții elevilor. Procedeele folosite, prin varietatea lor, sînt chemate să deschidă porțile nevăzute către inima literaturii, dar și a scriitorului.

* * *

Pornind de la observarea varietății speciilor narative, profesorul gîndește astfel analiza operei, încît, bazîndu-se permanent pe text, să facă asocieri și deosebiri care să permită observarea particularităților structurale.

Referindu-ne la *povestire*, folosind metoda adusă în discuție (configurarea ansamblului structural cu particularitățile compoziționale, selectarea unor fragmente semnificative care vor fi comentate analitic și raportate la întreg), se va pune accent pe anecdotă.

Nucleu al literaturii, povestirea are o *intrigă simplă* și *cîteva personaje*. Acțiunea ei are o cauzalitate de natură *evenimențială* (un eveniment generează o acțiune, accentul căzînd pe fapte și mai puțin pe subiectul acestora: *Județ al sărmanilor*, M. Sadoveanu) sau *psihologică* (o stare sufletească este punctul de plecare).

Dacă prin faptul că urmărește întîmplările povestirea este *„predicativă"*, în al doilea caz, interesînd personajul, resorturile sale interioare, ea este *„tranzitivă"* față de subiectul ei[46].

O povestire evenimențială sau psihologică poate exista ca operă literară de-sine-stătătoare (I. Creangă) sau se poate alătura altora cu care realizează un tot (M. Sadoveanu, *Hanu-Ancuței*).

În literatura română — observa Ovidiu Papadima — această specie evoluează „încă de la Neculce".

Spre deosebire de celelalte specii ale epicului, ea presupune un *narator* și un *ascultător* (în nuvelă și roman relația se stabilește între *narator* și *cititor*), fapt care motivează și oralitatea stilului. Structura ei este deci determinată de specificul raportului între narator (emițător) și auditor (receptor).

---

[46] Vezi, pentru detalii, Tzvetan Todorov, *Poetica. Gramatica Decameronului*, București, Editura Univers, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

Orice povestire este o surpriză, o mărturisire, o disimulare, respectînd ordinea cronologică a faptelor sau răsturnînd-o, avînd, prin urmare, un caracter *subiectiv* generat de relaţia narator-auditor. Elevul va fi condus să observe varietatea tematică a lor, specificul şi în acelaşi timp felul în care, fiecare sau toate la un loc, conturează un univers cu trăsături distincte, cu oameni, obiceiuri caracteristice.

Dacă avem în vedere *Hanu-Ancuţei*, urmărind povestirile în sine, remarcăm arta naraţiunii la M. Sadoveanu, talentat povestitor, care captivează cititorul, plasîndu-l în timp şi spaţiu într-un mod deosebit de ceilalţi scriitori (I. Creangă în *Moş Nichifor Coţcariul*). Putem folosi acest prilej pentru a îndruma elevii să observe tehnica povestirii, felul în care se stabileşte relaţia *povestitor—auditor* (prin lectură elevul — cititorul — se identifică cu auditorul), arta aducerii în scenă a personajelor, făcîndu-i să înţeleagă că povestirea, caracterizată prin oralitate, este nucleul oricărei opere literare epice de amploare.

Grupîndu-le, vom atrage atenţia asupra împletirii epicului cu liricul, a unităţii compoziţionale şi stilistice, fără a neglija profilurile umane cu individualitatea lor captivantă. Se pot face în acest sens comparaţii cu I. Creangă, I. L. Caragiale, I. Agîrbiceanu.

Selectarea fragmentelor va avea în vedere tocmai varietatea aspectelor pe care vrem să le discutăm.

Evidenţiind particularităţile de compoziţie şi stil, punctăm elementele care conferă originalitate prozei lui M. Sadoveanu:

— crearea unei lumi proprii, specifice prozei sale;
— topirea liricului în epic;
— înrudirea povestirilor cu folclorul şi istoria.

*
* *

Lecţia de analiză literară a unei *nuvele*[47], urmărind descoperirea structurii în individualitatea ei, în mod necesar se axează pe o temeinică cunoaştere a textului, capabilă să sublinieze o mai mare apropiere a acestei specii de realitate, evenimente, şi ca atare diminuarea notei subiective în favoarea celei obiective ca ur-

[47] Şklovski Victor, *Despre proză*, vol. I, Bucureşti, Editura Univers, 1975, p. 114, citează definirea de către cercetătorul rus L. I. Timofeev *a nuvelei şi a romanului* în funcţie de puterea lor în realizarea caracterelor: „În comparaţie cu povestirea, romanul înseamnă înfăţişarea unor caractere într-o serie de situaţii, în proces, în timp ce povestirea înfăţişează caracterul într-un anumit moment esenţial. În funcţie de valoarea pe care vrea s-o atribuie caracterului, scriitorul se adresează unui gen sau celuilalt ca mijloc de dezvăluire a caracterului".

Scanned with OKEN Scanner

mare a unui alt raport dintre narator și cititor. Discurs narativ de mai mică amploare — în comparație cu romanul —, nuvela surprinde momente cheie în viața unor personaje[48].

Fragmente alese în așa fel încît să ilustreze formația spirituală a scriitorului, concepția sa despre viață, natura obiectivă sau subiectivă a notației, încadrarea în timp și în spațiu a acțiunii vor fi comentate complet ca idee și stil pentru a surprinde nota caracteristică operei și autorului, apropierea sau depărtarea de formula tradițională, sfărîmarea convenției. Observarea textului va fi permanent completată cu amănunte semnificative reținute din întreaga operă.

Profesorul va încerca să-l facă pe elev să identifice în fragment modalitatea compozițională a întregii structuri operînd comparații, asemănări sau deosebiri.

Un bun prilej pentru asemenea constatări îl oferă comentarea secvenței măcelului celor patruzeci și șapte de boieri din nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, de C. Negruzzi. Elevilor li se poate cere, într-un moment de muncă independentă, să identifice în fragment trăsături caracteristice compoziției nuvelei:

„Închipuiască-și cineva într-o sală de cinci stînjeni lungă și de patru lată, o sută și mai mulți oameni ucigași și hotărîți spre ucidere, călăi și osîndiți, luptîndu-se unii cu furia deznădejdei și alții cu aprinderea beției. Boierii, neavînd nici o grijă, surprinși mișălește pe din dos, fără arme, cădeau fără a se mai împotrivi. Cei mai bătrîni mureau făcîndu-și cruce; mulți însă din cei mai juni se apărau cu turbare; scaunele, talgerele, tacîmurile mesii se făceau arme în mîna lor; unii, deși răniți, se încleștau cu furie de gîtul ucigașilor, și nesocotind ramele ce priimeau, îi strîngeau pînă îi înădușeau. Dacă vreunul apuca vreo sabie își vindea scump viața. Mulți lefecii pieriră, dar în sfîrșit nu mai rămasă nici un boier viu. Patruzeci și șapte de trupuri zăceau pe parchet! În lupta și trînta asta masa se răsturnase; ulcioarele se spărseseră, și vinul amestecat cu sînge făcuse o baltă pe lespezile salei"[49].

Compozițional, fragmentul este unitar, concis, cu o mare încărcătură dramatică gradată către un moment maxim, o imagine de un puternic vizualism realizată cu mijloace simple, confirmînd și în cazul unei scurte secvențe clasicitatea compozițională a nuvelei, înscrisă astfel în formula convențională a genului.

Scriitorul, observator realist al faptelor, le privește și le narează cu o mare precizie. Nimic nu rămîne în afara explicației.

---

[48] Vezi *Dicționar de termeni literari*. București, Editura Academiei R.S.R., 1976, p. 300.

[49] C. Negruzzi, *op. cit.*, p. 67.

Scanned with OKEN Scanner

De la constatarea cu caracter descriptiv, de ansamblu, a începutului, turnată într-o expresie care lasă să se strecoare fiorul: „oameni ucigaşi şi hotărîţi spre ucidere", se trece la consemnarea efectelor atacului mişelesc al „lefeciilor" asupra boierilor invitaţi la ospăţ.

Lupta este înverşunată, chiar dacă boierii au fost „surprinşi mişăleşte pe din dos". Unii cad „făr-a se mai împotrivi", iar alţii „se apărau cu turbare", obiectele înconjurătoare devenind arme de temut în mîinile lor. Cuvintele, deşi simple, sugerează atmosfera unei lupte inegale între „călăi şi osîndiţi". Notaţia este scurtă, frecvenţa verbului la imperfect şi perfect simplu dă impresia unei secvenţe panoramice.

În final, imaginea de ansamblu a sălii cu lespezi acoperite de sînge echilibrează, sub aspect compoziţional, fragmentul.

În acest fel elevul se va deprinde să deosebească nuvela clasică de cea romantică sau modernă, fiind capabil să argumenteze documentat afirmaţiile.

Nuvela lui Geo Bogza *Moartea lui Iacob Onisia* (1946) va folosi o tehnică familiară scriitorului, aceea a reportajului, desprinzîndu-se de acesta prin intensitatea dramaticului.

Discursul narativ nu mai parcurge drumul de la cauză la efect, ci invers, de la efect la cauză, scriitorul deplasîndu-se în timp cu uşurinţa scriitorului modern.

Incursiunea în viaţa personajului, motivarea faptelor ne amintesc de formula convenţională.

Moartea lui Iacob Onisia „sparge" de la început liniştea încărcată de tristeţe a locuitorilor Văii Jiului. *Deznodămîntul devine astfel început.* Acţiunea concisă a nuvelei cu o impresionantă notă tragică reface şirul evenimenţial plimbîndu-ne prin timp din momentul accidentului, în urmă cu două luni, ajungînd în ziua premergătoare sărbătorilor şi revenind în punctul iniţial.

Scriitorul povesteşte uneori cu obiectivitatea reporterului, alteori cu o implicare afectivă recunoscută în curgerea frazei. Solidaritatea cu omul lovit pe nedrept de atîtea necazuri face ca narator şi personaj să devină unul sub raport acuzator: „Ce ştiau ei unde-i Aninoasa, şi unde-i Petrila! Să fi venit aici, să intre în noroi, o singură dată, noaptea, la trei, ca strigoii, cînd nici cocoşii nu începuseră să cînte"[50].

Dramatismul situaţiei, atitudinea scriitorului sînt reliefate prin folosirea unor imagini opuse la care este raportat personajul: li-

[50] Geo Bogza, *Moartea lui Iacob Onisia*, în *Privelişti şi sentimente*, Bucureşti, Editura Albatros, p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

nişte—agitaţie; umbră—lumină; cenuşiul existenţei umane—frumuseţea naturii; viaţă—moarte, imagini fixate într-un imperiu al frigului.

Călătoria cu funicularul motivată de ura împotriva văilor şi dealurilor care-i secătuiesc zilnic energia apare ca o ieşire din hotarele lumii într-un spaţiu lipsit de duritatea realului deasupra căruia s-a ridicat, un spaţiu al incredibilei frumuseţi: „Raiul nu putea fi decît să mergi cu funicularul, peste dealuri şi văi adînci, fără nici o osteneală. [...] Cît vedeai cu ochii, pămîntul era o mare de jeratic care sclipea neîncetat. Sute şi mii de lumini, o adevărată puzderie, străluceau în noapte, pînă departe la marginea munţilor"[51].

Imaginea se răstoarnă (a cîta oară?) şi raiul devine, pentru o noapte, iad, spaţiu al claustrării, ieşirea însemnînd moarte.

Sentimentul de groază pe care-l trăieşte omul izolat în împărăţia frigului se proiectează pe coordonata cosmică a naturii pline de măreţie. Spînzurat între „cer şi pămînt", între moarte şi viaţă, totul, inclusiv traumatizata lui existenţă zilnică, dobîndeşte alte contururi. Viziunea personajului asupra lucrurilor se schimbă de la începutul discursului epic, cînd viaţa este confundată cu iadul, la farmecul călătoriei cu vagonetul descoperind nebănuita frumuseţe a firii, ca apoi iadul să fie redescoperit după oprirea vagonetului.

Faptul, aparent accidental, prilejuieşte scriitorului solidar cu o umanitate suferindă exprimarea unui protest dureros şi mut: „Încă unul din ei murise pe neaşteptate şi pe nedrept."

* * *

Discutarea *romanului* este îngreunată de evoluţia acestei specii care şi-a lărgit continuu registrul.

El a devenit, în timp, „cel mai fecund mod de expresie literară", după opinia lui R. M. Albérès, cuprinzînd o mare cantitate de informaţii în comparaţie cu celelalte specii, evoluînd de la o formulă la alta, cîştigînd mereu cititori cărora le-a oferit o lume tinzînd spre complexitate. Deplasîndu-se de la exteriorul faptelor de viaţă (planul social) spre interiorul fiinţei umane, structura romanescă se modifică şi fascinează tocmai prin „luminarea" spaţiului rămas întunecat, necunoscut, tulbure. O asemenea evoluţie conduce spre renunţarea la povestire, şi deci la narator, interesul scriitorului fiind captat de „surprinderea faptului uman".

---

[51] *Idem*, p .13.

Scanned with OKEN Scanner

Romanul este astfel o sumă de mistere ce farmecă cititorul fără să se anuleze ca în scriitura tradițională unde naratorul „risipește" misterul.

Multiplele puncte de vedere asupra aceluiași fapt, personaj (Camil Petrescu — *Patul lui Procust;* I. Lăncrănjan — *Fiul secetei*) înlocuiesc punctul de vedere unic, al scriitorului din romanul tradițional. Oricum însă „excelența romanului rezidă, fără îndoială, în *forța și puterea de convingere a viziunii* pe care o oferă, a vocii care vorbește și, de asemenea, a acelei *construcții arhitecturale* care se impune prin ea însăși, revelînd anumite proprietăți ale *spațiului imaginar*"[52] (s.n.).

Literatura românească, începînd cu perioada interbelică, se păstrează în continuarea unei tradiții dezvoltate în mod creator, dar parcurge un drum ascendent spre înnoirea formulei și a expresiei artistice. Dacă la început putem vorbi de o tendință de sincronizare cu experiența epică universală, nu putem ocoli observarea în timp a încercărilor și a reușitelor în a deschide romanului un drum propriu în consens cu specificul românesc.

Romanul românesc contemporan nu se poate gîndi în afara realității atît de diverse, devenită topos esențial. Mutațiile permanente la nivelul structurilor social-politice, economice sau în viața spirituală conduc către transformări substanțiale ale epicului, el însuși capabil de o deosebită mobilitate, tinzînd spre cuprinderea aspectelor fundamentale descoperite în resorturile lor profunde. Cu *Cel mai iubit dintre pămînteni* al lui M. Preda aspirația spre romanul total își găsește concretizarea artistică.

Scriitorii sînt preocupați de raportul om—istorie, înregistrînd efectele acesteia asupra existenței, reținînd aspectele definitorii, relațiile dintre oameni în măsura în care sînt caracteristice pentru devenirea noastră spirituală. Remarcăm astfel un epic cu caracter documentar, capabil să informeze, un roman-cronică parcă *martor al evenimentelor* (G. Călinescu, M. Preda), comunicînd un mesaj cu adînci rezonanțe în conștiințe, scriitorul și cititorul fiind angajați într-o dezbatere serioasă în legătură cu problemele vieții contemporane.

Cu grijă, pentru o înțelegere corectă, profesorul va dirija elevul către identificarea temei și mesajului, precum și a personajelor, ele fiind principalul vehicul al ideologiei și atitudinii scriitorului. Urmărindu-le în devenirea lor, făcînd observații care să depășească citatul și povestirea conținutului, va dovedi că știe să interpreteze, explicîndu-și atitudinea față de opera literară. Prin

---

[52] R. M. Albérès, *op. cit.*, p. 422.

Scanned with OKEN Scanner

problemele puse în fața clasei, profesorul dirijează *activitatea de descompunere și recompunere a scriiturii* în așa fel, încît elevul să deprindă o metodă de lucru accesibilă în dezvăluirea universului atît de variat al epicului.

Discutarea romanului în orele de literatură poate să plece de la concepția scriitorului despre raportul literatură — realitate sau de la păreri ale acestuia în legătură cu actul de creație, probleme care se pot urmări de întregul colectiv al elevilor sau de grupuri, demonstrîndu-se astfel că opera artistică dezvăluie o realitate exterioară, dar și una interioară complexă, a scriitorului.

Elevii vor observa relația subiectiv—obiectiv, stabilind caracteristica prozei unui scriitor prin raportare la celelalte opere ale sale sau la lucrări aparținînd altor romancieri. Dirijați spre a sesiza locul scriitorului față de evenimente, ei vor fixa în acest fel singuri formula epică: *roman de observație socială, roman de analiză, de evocare istorică* etc.

Se impune ca moment necesar încadrarea operei în timp, ca și *definirea timpului* și *spațiului* acțiunii, autorul fiind discutat tocmai în măsura în care a reușit să contureze un univers cu trăsăturile lui caracteristice (M. Preda, *Moromeții*; Z. Stancu, *Desculț*, Al. Ivasiuc, *Păsările*).

Cu deprinderile de lucru dobîndite, pe baza lecturii romanului, elevul, în clasă, în cadrul unei activități de muncă independentă, poate preciza tema și mesajul romanului, precum și numărul capitolelor sau al părților acestuia, legătura dintre ele și temă, poate să facă observații privind compoziția operei.

Fragmentele selectate cu multă atenție de profesor, ca să ofere cît mai multe posibilități de discutare a operei, vor fi supuse dezbaterii colective după un anume timp de lucru individual. Elevii vor observa prin comentarea unui fragment *compoziția, ideea, personajele*, toate corelate cu notații privind *stilul* scriitorului, raportate permanent la întregul roman. Insistînd asupra personajelor ca rezultat al fanteziei și artei scriitorului, legate de realitatea obiectivă, devenite reprezentative pentru un grup sau categorie socială, subliniem ideologia și atitudinea scriitorului față de viață, de fenomene, raportul personaj—ficțiune—realitate. În temele date acasă se poate solicita comentarea unor fragmente (date de profesor) care să întregească discuțiile din clasă sau să verifice înțelegerea problemelor ridicate în oră.

Comentarea completă, sub toate aspectele a fragmentelor prin raportare la întreg ne ajută să fixăm *imaginea de ansamblu* a *romanului*, *originalitatea* creatorului și *individualitatea* operei.

Scanned with OKEN Scanner

Asemenea ore dedicate unei opere epice de amploare se vor finaliza prin cîteva *concluzii* care să fixeze trăsăturile definitorii ale acesteia în contextul activității scriitorului, dar și al literaturii române. Concluziile pot fi formulate de elevi în modul cel mai concis cu putință, cuprinzînd trăsăturile caracteristice operei. Un moment de muncă independentă urmat de notare devine un stimulent pentru o temeinică activitate de lucru cu cartea, fiind pentru profesor un potrivit prilej de apreciere a capacității de analiză și sinteză a școlarilor, a creativității și profunzimii lor.

Scanned with OKEN Scanner

PROPUNERI DE PLANURI ORIENTATIVE PENTRU ANALIZE LITERARE (APLICÎND METODA PROPUSĂ)

Scanned with OKEN Scanner

HANU-ANCUȚEI

de *Mihail Sadoveanu*

Povestirea, aspect fundamental al epicului

I. *Configurarea ansamblului structural cu particularitățile lui compoziționale:*

HANU-ANCUȚEI — 1928 (raportată la opera scriitorului și la dezvoltarea speciei în literatura română)
— structură tradițională
— povestirile surprind un univers caracteristic scriitorului cu trăsături general umane
— *spațiul* — hanul, Moldova
— *timpul* — vag, nedefinit

Compoziția — 9 povestiri condensate
— alcătuiesc un tot unitar
— conturează un univers specific sadovenian
— gradate (dramatic)

Planuri — prezentul
— trecutul
} *memoria evenimentelor* de la han se conjugă cu *memoria naratorilor* (prezentul se topește în trecut).

II. *Selectarea unor fragmente semnificative care vor fi comentate analitic și raportate la întreg.*

Fragmentele selectate reliefează:
— tehnica povestirii
— tehnica realizării personajelor
— particularități stilistice.

Scanned with OKEN Scanner

Tehnica povestirii relaţia scriitor-narator-personaj (sau martor)
— dezvăluie o legătură afectivă puternică între povestitor şi auditor
— se stimulează interesul ascultătorilor
— atenţia este captată permanent
— povestitorul devine la rîndul lui auditor
— o povestire o stimulează pe cealaltă
— povestirile conturează personajele
— direct
— indirect
— (prin deducţia ascultătorilor şi a cititorilor)

Personajele
— variate — aparţin tuturor categoriilor sociale
— individualizate — de autor
— prin ceea ce povestesc
— felul cum spun, trăiesc întîmplările
— au trăsături comune — cinstiţi
— curajoşi
— omenoşi, sinceri
— solidari cu cei nedreptăţiţi
— păstrători ai tradiţiilor
— ospitalieri
— iubesc viaţa, oamenii
— au o bogată experienţă de viaţă
— iubesc Ţara Moldovei
— prezentarea selectivă a personajelor cu trăsăturile lor definitorii
— acordul dintre sufletul acestora şi natură.

Stil
— oralitatea stilului (poveştile *se spun*)
— împletirea liricului cu epicul
— ritmul variat
— realul se împleteşte cu legenda.

Concluzii:
— *Hanu-Ancuţei*
— operă de maturitate a scriitorului;
— o unitate compoziţională desăvîrşită;
— Sadoveanu, urmaş al lui Neculce şi Creangă.

Scanned with OKEN Scanner

MOARA CU NOROC

de *Ioan Slavici*

Încadrare în opera scriitorului și în momentul literar respectiv

I. *Configurarea ansamblului structural cu particularitățile lui compoziționale:*

— Viziunea despre lume a scriitorului este aceea a unui moralist (mărturisirile scriitorului).

— *Moara cu noroc* surprinde procesul de dezumanizare ca rezultat al dorinței de îmbogățire

— Scriitorul
- îndeamnă la cumpătare
- protestează împotriva unei ordini sociale care anulează atributele umane;

— *spațiul* — satul transilvănean;

— *timpul* — a doua jumătate a secolului al XIX-lea, momentul pătrunderii relațiilor capitaliste;

— *o nuvelă clasică realistă* — nuvelă psihologică

— compoziția *de tip clasic*
- XVII capitole
- compoziție unitară
- acțiunea este gradată
- moment de maximă tensiune — capitolul al XVI-lea
- deznodământ dramatic
- succesiunea momentelor dezvăluie psihologii complexe.

II. *Selectarea unor fragmente semnificative care vor fi comentate analitic și raportate la întreg*

— Se citesc fragmente semnificative pentru:
- argumentarea formulei epice
- evoluția personajelor
- considerații stilistice

Scanned with OKEN Scanner

— se observă trăsăturile caracteristice unei anumite realități:
— o lume clădită pe puterea banului, lipsită de onestitate;
— administrația, justiția sînt corupte;
— un mediu social nociv.

Personaje — drama lui Ghiță (evoluția sa psihologică, motivația ei).

Ghiță (dualitatea personajului)
- muncitor onest } se apropie de Pintea
- dornic de a-și depăși condiția } se apropie de Lică

cuprins de patima banului
(această pasiune domină toate celelalte tendințe ale personajului)

Lică
Ana
Mama Anei — personaj simbolic (purtător al mesajului).

Stilul
— cuvinte simple care notează sigur
— stil sobru, concis, asemănător stilului lui Rebreanu.
} amplifică sentimentul autenticității

Concluzii:
— nuvelă clasică realistă (asimilează și modalități romantice)
— analiza psihologică are { mare forță de obiectivare / rară profunzime
— capodoperă a genului
— anticipează „toată proza obiectivă românească ulterioară" (G. Călinescu).

MOARTEA LUI IPU

de *Titus Popovici*

I. *Configurarea ansamblului compoziţional*

— apare în 1971; ineditul { temei / realizării } prin raportare la alte nuvele româneşti (I. Slavici)

— tehnica interesantă — realitatea prezentată prin raportarea permanentă la o singură individualitate, eul naratorului care *se observă pe sine şi observă lumea;*

folosirea persoanei întîi accentuează sentimentul de autenticitate.

— amplu tablou social realizat prin (nuvelă *modernă*) < consemnarea obiectivă a desfăşurării faptelor / interpretarea lor subiectivă

— Compoziţia — 15 capitole — scurte, concentrate
— gradate
— viziune dinamică, panoramică

— *timpul* — primul război mondial
— *spaţiul* — un sat ardelean
— *planuri* — observarea realităţii
— introspecţie
> alternează

— schiţă de *conţinut* (faptele nu se înlănţuie cronologic).

II. *Selectarea unor fragmente semnificative care vor fi comentate analitic şi raportate la întreg*

— Se recitește în clasă fragmentul de la op. cit. p. 83, 84,

Scanned with OKEN Scanner

elevii fiind dirijați să observe { cele două planuri / naratorul / personajele / probleme de stil

planurile: *observarea realității* (notabilitățile satului, Ipu)
introspecția — atitudinea naratorului față de ele;

naratorul — adolescent inadaptabil — nu are nume (valoare de simbol)

(observațiile se fac având în vedere întreaga nuvelă)

Copil { fără copilărie / univers specific
— personaj complex — iubește adevărul
— are fantezie (jocurile)
— putere de observație — ochi critic — ironic, dezvăluie latura grotescă a existenței
— stăpînește tehnica disimulării, condamnă lumea clădită pe minciună.

Ipu — bătrîn inadaptabil, rupt de ceilalți (care îl disprețuiesc)
— urît fizic, dar cu un fond de ingenuitate nealterat
— îl iubește și îl ocrotește pe copil
— îl caracterizează { omenia / sensibilitatea / înțelegerea
— el este ales să plătească în numele celor care-l disprețuiau
— înscenarea înmormîntării — impresionantă
— plînsul final — spulberarea iluziilor, speranțelor
— personaj bine individualizat.

stil — povestitorul fiind un copil, stilul are note particulare

rezultate din { tendința de hiperbolizare / observarea { analitică / lucidă / condensată a universului. / ironică

Concluzii:

— nuvelă *modernă* prin — structură compozițională
— stil
— asimilează modalitățile clasice.

Scanned with OKEN Scanner

ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÎIA NOAPTE DE RĂZBOI

de *Camil Petrescu*

I. *Configurarea ansamblului structural cu particularităţile lui compoziţionale*

— C. Petrescu, teoretician al romanului *(Noua structură şi opera lui M. Proust):*
  — necesitatea sincronizării literaturii cu filozofia şi ştiinţa;
  — cunoaştem „răsfrîngîndu-ne în noi înşine";
  — scriitorul descrie realitatea propriei conştiinţe.

— Viziunea despre lume a scriitorului — viziunea unui *reflexiv* cu preocupări { — filozofice; — literare;

— generează o formulă epică nouă (proza analitică de factură subiectivă) caracterizată de
  — substanţialitate
  — autenticitate.

Tehnica deosebită — roman scris la persoana întîi, identificînd naratorul cu personajul („eu nu pot vorbi onest decît la persoana întîi");
— se folosesc { — introspecţia; — observaţia; — tehnica de jurnal.

— *Timpul* primului război mondial.
— *Spaţiul* capitalei şi al frontului.
— Planuri < observarea realităţii / introspecţia > se interferează.

— *Compoziția* — 2 părți — — Ultima noapte de dragoste
unitară — — întîia noapte de război
alcătuiesc un tot organic prin raportarea tuturor faptelor la un singur personaj — Ștefan Gheorghidiu.

— Romanul surprinde drama personajului în două momente importante — viața — moartea

— reliefează singurătatea omului modern care nu poate înțelege lumea, nu găsește un punct de comunicare durabil cu aceasta.

II. *Selectarea unor fragmente semnificative care vor fi comentate analitic și raportate la întreg*

Se indică spre observație atentă capitolele:

— E tot filozofie (partea I)

— Ne-a acoperit pămîntul lui Dumnezeu (partea a II-a);

elevii pot observa — planurile — tehnica romanului;
— personajele și raporturile dintre ele;
— stilul;

se observă *realitatea* și ecoul acesteia în eul naratorului — bucureșteană — socială / politică / economică / familială — mediocră, meschină, urmărind profitul
— a frontului — impresionantă.

Personaje: Ștefan Gheorghidiu trăiește o dramă — superior moral celorlalte personaje prin aspirația către ideal, perfecțiune, iubire;

raportul scriitor-personaj — caracterizat prin:
— luciditate
— pasiune
— cinste;
— drama sa;
— tehnica artistică prin care se comunică trăirea personajului.

Nae Gheorghidiu — „deputat"
om practic

Vasile Lumînăraru — analfabet, „de douăzeci de ori milionar în aur"

} personaje realizate în manieră clasică

Ela — expresie a mediocrității, superficialității.

Stil — Camil Petrescu, anticalofil
— cuvîntul simplu — conferă autenticitate
— notația sigură — creează o legătură puternică
— persoana întîi între narator și cititor

forța de sugestie a cuvîntului
ritm variat (lent — alert).

Concluzii: — *roman modern, deschizător de drum* verificînd, în planul artistic, teoretizările despre roman ale scriitorului
— structură compozițională
— stil

RĂSCOALA

de *Liviu Rebreanu*

I. *Configurarea ansamblului structural cu particularităţile lui compoziţionale*

— romanul lui Rebreanu, deosebit de operele epice reprezentative apărute pînă în 1920:

Ciocoii vechi şi noi (1863)	— N. Filimon;
Romanul Comăneştenilor (1894—1910)	— D. Zamfirescu;
Mara (1894)	— I. Slavici;
Arhanghelii (1913)	— I. Agîrbiceanu;
Neamul Şoimăreştilor (1915)	— M. Sadoveanu.

— Concepţia scriitorului despre artă — „artă înseamnă creaţiune de oameni adevăraţi şi de viaţă reală".

— Răscoala — roman realist de observaţie socială
— documentat
— prima operă de amploare dedicată răscoalei din 1907
— roman obiectiv — scris la persoana a III-a
— compoziţia — circulară (scenele de la începutul şi sfîrşitul romanului)
— simetrică
2 părţi ⟨ Se mişcă ţara / Focurile — cu cîte şase capitole
— roman multiplan, planurile se întretaie — suflu epopeic
— viziune panoramică, plină de dinamism.

Scanned with OKEN Scanner

II. *Selectarea unor fragmente semnificative care vor fi comentate analitic și raportate la întreg*

Se reţin pentru comentariu: fragmentul de la începutul romanului, cîteva citate scurte menite să evidenţieze starea ţărănimii, scena reprimării răscoalei, semnificative pentru observarea conflictului, gradarea acţiunii, caracterizarea personajelor

— conflictul social între asupriţi (ţărani) şi asupritori (arendaşi, boieri);
— problema ţărănească — *problema pămîntului;*
— schiţă de conţinut pe baza ideilor desprinse din primul fragment;
— personajele:
— Miron Iuga — hotărît, energic, autoritar, nu-i înţelege pe ţărani, „boier sadea";
— Grigore Iuga — gînduri umanitariste;
— Nadina — frumoasă, uşuratică, cinică;
— arendaşii — îndrăzneţi, exploatează fără milă, pentru a se îmbogăţi;
— ţăranii — personaj colectiv — săraci;
  — exploataţi crunt;
  — fără pămînt;
  — mulţi locuiesc în bordeie;
  — bolnavi şi năpăstuiţi, dar de forţa lor se tem toţi;
  — se răscoală pentru că nu mai pot trăi fără pămînt;
  — în timpul răscoalei se vede forţa dar şi nehotărîrea, lipsa de organizare;
  — în confruntarea cu armata sînt cuprinşi de frică văzînd că se trage;
  — ucişi fără milă; cei rămaşi, bătuţi, ucişi sau întemniţaţi;
  — personaj surprins magistral de scriitor;
— oamenii ordinii burghezo-moşiereşti: (avocaţii Baloleanu, Boierescu, şeful de jandarmi Boiangiu, maiorul Tănăsescu)
  — demagogi
  — cinici
  — dornici de ascensiune
  — fricoşi
  — fac uz de forţă pentru a apăra nedreptatea.

Scanned with OKEN Scanner

— Stilistic, romanul este caracterizat sugestiv de G. Călinescu;
— ritmul variat în funcție de tensiunea dramatică
— vorbirea directă
— stilul oral
— frecvența propozițiilor interogative și exclamative
— vocativele și verbele la imperativ

creează o formă corespunzătoare compoziției.

Concluzii:

— roman epopeic
— construcție monumentală } mare forță de evocare

— *Răscoala*, „dramă a conștiinței umane degradate, umilite care se răzvrătește" — N. Balotă.
— L. Rebreanu — „ctitorul romanului românesc" — Al. Piru (prin *Ion*, *Pădurea spînzuraților*, *Răscoala*).

Scanned with OKEN Scanner

ENIGMA OTILIEI

de *George Călinescu*

G. Călinescu, adept al formulei clasice (mărturisiri)
deschis către ⟨ romantism / modernism.

Enigma Otiliei — 1938 — încadrat în romanul lui G. Călinescu și în romanul românesc.

I. *Configurarea ansamblului structural cu particularităţile lui compoziţionale:*
— roman de creaţie (raportat la romanul interbelic);
— tema — societatea bucureşteană de la începutul secolului al XX-lea;
— roman de observaţie socială, clasic, de factură balzaciană (scris la persoana a treia);

Compoziţia:
— o succesiune de întîmplări care se înlănţuie;
— conflictul — lupta pentru moştenire;
— discursul narativ se desfăşoară gradat lent către punctul care accelerează ritmul: căderea lui moş Costache;
— discursul epic se desfăşoară pe două planuri:
  — evoluţia adolescentului Felix;
  — moştenirea lui moş Costache (planurile se interferează);
— schiţă de conţinut urmărind fiecare plan.

II. *Selectarea unor fragmente semnificative care vor fi comentate analitic şi raportate la întreg.*

Se vor reciti cîteva fragmente:
— descrierea străzii şi a casei lui Costache Giurgiuveanu;
— momentul în care pătrunde Felix în casa din strada Antim;

Scanned with OKEN Scanner

— prima cădere a lui moș Costache;
— Stănică fură banii bătrînului;
— descrierea cîmpiei (văzută în drum spre moșia lui Pascalopol).

Se poate argumenta *formula epică* (roman de observație socială, clasic de factură balzaciană):
— o realitate fixată în timp și spațiu;
— tipuri cu trăsături general-umane;
— creator de atmosferă (notarea amănuntului).

Personajele se dezvăluie prin:
— observarea mediului în care trăiesc;
— cuvîntul scriitorului;
— părerile celorlalți despre ele;
— faptele lor;
— vorbele lor.

Costache Giurgiuveanu — Aglae Tulea, Simion, Aurica, Titi, Olimpia } fixate în plan opus prin interesul față de moștenire.
Pascalopol — Stănică Rațiu }
Felix
Otilia — tehnica modernă a perspectivelor multiple.

Stilul:
— precizia observației, a notației;
— fraza amplă cu multe determinări alternează cu cea scurtă, concisă;
— caracterul scenic al unor secvențe;
— narațiunea împletită cu dialogul și descrierea.

Romanul dovedește complexitate de metodă:

Clasic
— temă, conflict (încadrarea în timp, spațiu);
— observarea tipologiilor (avarul, parvenitul);
— atenția acordată portretului moral;
— caracterul scenic al unor secvențe;
— densitatea dramatică;
— stilul concis etc.

Romantic
— descripție;
— observarea unor caractere în formare;
— antiteza.

Modern
— investigarea psihologiilor tulburi sau patologice;
— tehnica pluriperspectivistă (Otilia).

Scanned with OKEN Scanner

APLICAREA METODEI
ÎN ANALIZA STRUCTURILOR NARATIVE

Scanned with OKEN Scanner

HANU-ANCUȚEI

de *Mihail Sadoveanu*

Epicul, presupunînd nararea unor evenimente, s-ar constitui în forme specifice: povestire, schiță, nuvelă, roman ca urmare a împletirii și succesiunii faptelor dictate de o anumită atitudine epică.

În acest fel povestirea rămîne „semn al comunicării epice"[1] nucleu al nuvelei, romanului, care lărgesc cadrul anecdotic al povestirii în strînsă legătură cu aspectele de viață ce le-au generat și cu fantezia scriitorului.

Pornind de la o experiență de viață, un dat real, povestirea se caracterizează și prin „invenția personală"[2], incluzînd o anumită viziune asupra lumii.

I. Configurarea ansamblului structural cu particularitățile lui compoziționale

Hanu-Ancuței (1928), operă de maturitate a lui Mihail Sadoveanu, se situează, ca orice povestire, la granița dintre real și legendă, înrudită cu istoria locurilor, ceea ce îi sporește frumusețea. Întîlnim în cele nouă povestiri o lume văzută cu trăsăturile ei general-umane: pasiunea, renunțarea, înțelepciunea, spiritul justițiar, demnitatea, omenia, solidaritatea. Alcătuind „o feerie epică", cum avea să remarce Perpessicius în recenzia cărții din 1934, scrierea se conturează treptat ca o acumulare de povești ce se spun într-un loc potrivit, la Hanu-Ancuței, în „vremea petrece-

---

[1] I. Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*, București, Editura Minerva, 1972, p. 12.

[2] G. Călinescu, *Estetica basmului*, București, Editura pentru literatură, 1968, col. Studii de folclor, p. 6—7.

rilor", cînd „contenea cîte un răstimp viersul lăutarilor, și porneau poveștile".

Hanul este un motiv frecvent în epica sadoveniană, ca și moara, crîșma, prilejuind întîlnirea celor care deapănă amintiri, povești, un fel de scenă pe care se perindă oameni și fapte din universul Moldovei[3].

Între zidurile sale regăsim un univers care, împlinind un ritual, acela al închinatului ulcelelor cu vin nou și al mîncării puilor fripți în țiglă, are nostalgia și plăcerea *spusului* poveștilor într-o atmosferă, parcă, a unui *timp permanent*, depășind trecutul și prezentul, un timp care a păstrat nealterată esența: valorile morale și etice.

Într-o epocă în care efectul civilizator cuprindea Moldova, la han ne întîmpină o lume care se refuză acestui efect cu credința unei apartenențe la o civilizație superioară, stabilă în timp, inalterabilă prin respectul față de datină, ritual, legea nescrisă, într-o indestructibilă legătură cu natura ale cărei semne pot fi descifrate: „...moș Leonte, cercetînd în cartea lui de zodii și tălmăcind semnele lui Iraclie-împărat, a dovedit cum că acele paseri cu penele ca bruma s-au ridicat rătăcite din ostroavele de la marginea lumii și arată veste de război între împărați și bielșug la vița de vie"[4].

Într-un fel *hanul* este o proiecție în mic *a Moldovei*, dar a aceleia neatinsă de înnoirile civilizatoare, mai curînd a valorilor sale spirituale și mai puțin a spațiului geografic. Spațiul povestirilor este deci conservator, scos din timp dar stabil prin valorile sale perene.

Proiectarea hanului în fabulos, chiar dacă el se află pe drumul Romanului, creează de la început o altă dimensiune a lumii dintre zidurile lui:

„...hanul acela al Ancuței nu era han, — era cetate. Avea niște ziduri groase de ici pînă colo, și niște porți ferecate cum n-am văzut de zilele mele. În cuprinsul lui se puteau afla oameni, vite și căruțe și nici habar n-aveau dinspre partea hoților"[5].

Acest loc, deosebit de celelalte, nu-și are samăn „cît ai umbla drumurile pămîntului."

Nimic nu e precis dimensionat, stimulînd însă imaginația printr-o tehnică autentic populară care să realizeze cadrul potrivit slobozirilor de cuvînt ale celor adunați în jurul focului.

---

[3] Z. Sîngeorzan, *M. Sadoveanu. Teme fundamentale*, București, Editura Univers, 1976, p. 11 și urm.

[4] M. Sadoveanu, *Hanu-Ancuței*, în Opere, vol. 8, București, Editura pentru literatură și artă, 1957, p. 463.

[5] *Idem*, p. 464.

Scanned with OKEN Scanner

Moş Leonte Zodierul, păstrător al tradiţiilor ca toţi cei adunaţi la han, mărturiseşte că: „de cînd ţin eu minte, încă de pe vremea Ancuţei celei de demult, am luat obicei să întemeiem sfaturi şi să ne îndeletnicim cu vin din Ţara-de-Jos. Gustînd băutură bună, ascultăm întîmplări care au fost"[6]. Am luat obicei şi l-am păstrat într-o atitudine de respect faţă de datină, vor să spună cuvintele bătrînului.

Nu se povesteşte orice; în vocea oamenilor se simte emoţia aducerii-aminte a faptelor trăite, a paharului cu otravă golit, ca în istorisirea lui Neculai Isac, căpitanul de mazîli, sau a ciobanului de pe Rarău.

Lectura povestirilor ne face să recunoaştem în *Hanu-Ancuţei* universul specific sadovenian, cu ţărani sfătoşi, dornici şi primitori, pe care scriitorul îi priveşte cu înţelegere. Refractari în faţa înnoirilor — trenul „cine ştie ce ticăloşie nemţească o mai fi" observă Constandin Moţoc, în timp ce moş Leonte Zodierul acceptă ceasornicul, dar nu şi femeile cu pălării — oamenii de la han vor să rămînă mai departe cu obiceiurile lor şi mai cu seamă „cu ţara Moldovei", într-o supremă legătură cu ceea ce le este specific şi le aparţine de veacuri.

Timpul vag, nedefinit, este sugerat de cele mai multe ori prin forme adverbiale. Totul s-a întîmplat „într-o depărtată vreme, demult", cînd „a fost (...) vremea petrecerilor şi a poveştilor", tonul şi curgerea frazei plasîndu-ne într-o lume cînd totul „a fost odată ca niciodată", cum ar spune eposul popular.

Scrierea pendulează între prezentul oamenilor adunaţi la han şi trecutul memoriei naratorului, planuri reliefate şi prin timpul formelor verbale. Legătura dintre cele două momente este făcută firesc de către povestitor, în aşa fel încît naraţiunea are continuitate şi farmec:

„Calul cel slab al răzăşului, din coasta hanului, simţind tăcere în preajmă, *necheză* deodată subţire şi *rînji* înspre noi ca un demon. Ancuţa *îşi întoarse* ochii sprîncenaţi spre el, înfricoşată şi uimită.

— Aha! *vorbi* comisul; iaca aşa *rîncheza* şi *rîdea* şi iapa cea bătrînă... Acu ea, cine ştie, poate-i ochi ori dinte de lup, — dar rîsul ei tot trăieşte, şi se sparie de el altă Ancuţă.

Cum vă *spuneam*, domnilor mei, eu *stam* aici în acest loc, gata de ducă, cu picioru-n scară"[7] (s.n.).

Ancuţa cea tînără, amintind de cealaltă Ancuţă „cea de demult, care era ca şi aceasta de sprîncenată şi de vicleană", stabileşte continuitatea în timp, topind prezentul în trecut.

---

[6] *Idem*, p. 482.
[7] *Idem*, p. 466.

Scanned with OKEN Scanner

II. *Selectarea unor fragmente semnificative care vor fi comentate analitic și raportate la întreg*

Și nimic nu e mai firesc decît ca oamenii să se adune la han într-o „toamnă aurie", cînd Ancuța îi îndeamnă cu „oale nouă și vin proaspăt" care dezleagă limbile și deschide inimile.

Orice nou venit este primit cu bucurie și întrebat cu interes:

„— Dar istorisiri știi să spui?

— Știu, ca orice om, — de ce să nu știu?"[8].

Știe. Fiecare om are de spus cîte ceva, de mărturisit ce-a ținut ascuns în suflet. Coboară la han din singurătatea lui și se destăinuie, povestește. Cîți oameni, atîtea povestiri spuse cu patimă la lumina focului — poate simbol al amintirilor mereu vii — în fața ascultătorilor care rămîn „uimiți", „tăcuți" sau „mîhniți", căci legătura afectivă dintre povestitor și auditor este deosebit de puternică.

S-au adunat aici oameni aparținînd tuturor categoriilor sociale: comisul Ioniță de la Drăgănești, Neculai Isac — căpitan de mazîli, călugărul Gherman, Zaharia Fîntînarul, Leonte Zodierul, un negustor lipscan, orbul sărac, Lița Solomia într-o atmosferă de voie bună ca din alt veac, lăsînd să răzbată uneori durerea înăbușită, ascunsă.

Artist în construcția epică a povestirii, M. Sadoveanu ține mereu trează atenția, prin *transformarea povestitorului în personaj al întîmplării* sau martor al ei, fiecare istorie stimulînd intervenția următoare, neprevăzută, dar așteptată cu interes.

Raportul scriitor—narator—personaj se dezvoltă în *Hanu-Ancuței* în cîteva variante care fac farmecul operei, dînd sentimentul „autenticului", deși ne aflăm într-un spațiu al imaginației.

Autorul este naratorul unei *povestiri-cadru* incluzîndu-le pe celelalte, creînd și atmosfera specifică locului, nu ca un spațiu oarecare, ci ca unul în care se spun „multe povești".

De obicei povestitorul mărturisește a fi fost *martorul* unei întîmplări neobișnuite, sporind nota autenticului. Am putea observa, în această situație, două „adevăruri": existența unui martor care se identifică cu povestitorul (moș Leonte Zodierul, părintele Gherman, Ienache coropcarul) și a unui *martor-povestitor care poate fi intuit ca personaj al întîmplării* (Constandin Moțoc). *Singurul narator identificat cu personajul* faptelor este căpitanul de mazîli Isac și poate tocmai de aceea încărcătura afectivă a povestirii sale este mult mai puternică decît a celorlalte, vorbitorul aflîndu-se

[8] M. Sadoveanu, *op. cit.*, p. 558.

„înlăuntrul" evenimentelor. Unite prin *spunerea* lor la han, aceste narațiuni au comun și faptul că se bazează pe *rememorarea* ce, de asemenea, presupune o infuzie afectivă de care nu este străină nici Ancuța și nici ceilalți ascultători.

De fapt, ei n-ar fi „slobozit cuvînt" dacă n-ar fi simțit nevoie să-și deschidă sufletul. Numai pentru că „veni vorba" comisul Ioniță care „stă stîlp" la han — deși spune că pleacă numaidecît — povestește întîmplarea cu iapa lui Vodă, așteptînd prilejul să înceapă „altă istorie", „mai strașnică și mai minunată".

Curiozității stimulatoare a comisului: „Cine-a fost, cum a fost, și ce-a făcut?" Haralambie, „om foarte cunoscut pînă la Domnie în vremi trecute", îi răspunde călugărul Gherman coborît de la Durău „întîia oară" în viață. Dînd la iveală o taină a vieții sale, el povestește moartea năpraznică a haiducului Haralambie, ucis chiar de fratele său din porunca stăpînirii. Înțelegem, fără mărturisire directă, că părintele era fiul acelui om, închinat de mama sa mănăstirii pentru iertarea păcatelor.

Și așa, personajul se întregește treptat în fața ascultătorilor prin autoprezentare, dar mai ales prin taina dezvăluită indirect, pentru care a fost „jurat schitului Durău", în timp ce inima-i „rîvnea către oameni".

De la prezentarea neutră a începutului, povestirea se colorează, chipul haiducului prinde contur ca vrăjmaș al Domniei, justificînd conflictul cu Vodă care, de supărare și neputință, „numa-și pieptăna barba cu degetele și pufnea":

„Acel Haralambie era un arnăut domnesc. Ș-așa, prea cinstite comise Ioniță, într-o bună zi Dumnezeu a vrut să-și urască slujba la poarta Domniei și să intre în codru, cu tovarăși, cum era obicei pe-atunci... Ș-așa cum se afla, cu șleaful stăpînirii pe el și cu strai înflorit, a prins a lovi curți boierești și sate ș-a lua mare dobîndă. Ș-avea el codrii și drumurile lui, ș-anume fîntîni și trecători, pe care le ținea sub putere. Și pe cel ce se scula împotrivă-i îl pălea cu hamgerul ori îl detuna cu pistolul. După atîtea îngroziri și morți de om, au căzut cu lacrimi la picioarele lui Vodă mulți boieri și negustori, și norod, arătînd răutățile și asupririle lui Haralambie. Și Vodă a rînduit ispravnicilor să alcătuiască poteri și să prindă pe vrăjmași. Ș-au pornit poterile și s-au lovit cu hoții ș-a biruit Haralambie"[9].

Cuvintele naratorului curg asemenea vechilor scrieri bisericești cu ecouri arhaice, de cronică, cu inversiuni sintactice și construcții specifice, împletite cu expresii, cuvinte, aparținînd stilului oral, care proiectează povestitorul în contextul social, făcînd dovada marii arte a cuvîntului sadovenian.

---

[9] *Idem*, p. 476—477.

Scanned with OKEN Scanner

Moș Leonte Zodierul stîrnește interesul ascultătorilor printr-un șiretlic: niciodată nu și-a simțit inima „ca potîrnichea în cîngile șoimului" ca acum cînd a ascultat spusele călugărului și ca atunci cînd a văzut balaurul.

De aici pînă la îndemnul: „Spune repede, moș Leonte, căci avem vreme destulă" nu mai este decît un pas.

Avînd oale cu vin „la îndemînă", moș Leonte, „țăran de la noi de pe Moldova, ras și cu mustață albă, plin la obraz, voinic și c-o leacă de pîntece" povestește cum l-a înghițit balaurul pe boierul Năstasă Balomir, om rău care „a asuprit ș-a pus în pămînt două femei".

Fără a fi o povestire fantastică, elemente ale basmului se infuzează în narațiunea sadoveniană schimbînd ordinea lucrurilor, pedepsindu-l pe boierul hapsîn. O tornadă, stimulînd imaginația, devine „balaurul" la vederea căruia moș Leonte și-a simțit inima „ca potîrnichea în cîngile șoimului":

„L-am văzut și eu și m-am cutremurat. Venea drept spre noi. Cu coadă subțire ca un sul negru pipăia pămîntul, și trupul i se înălța în văzduh, iar gura i se deschidea ca o leică în nouri. Și mugind, venea cumpănindu-și coada; iar în răsuflările lui sorbea și juca în slavă clăi de fîn, acoperișuri de case și copaci desrădăcinați"[10].

Împotriva boierului și a altora asemenea lui se ridică omul simplu, cu gîndul sau cu fapta, căci nimic nu rămîne neplătit, așa cum atenționează și titlul celei de-a șasea povestiri, *Județ al sărmanilor.*

Ridicîndu-se din tohoarca lui s-a apropiat de foc „un om mătăhălos", „pășind legănat", care, „după cum aducea picioarele, rar, cosind cu ele parcă, s-ar fi putut cunoaște că-i cioban".

Semnificative, gesturile lui greoaie anunță omul simplu, trăit în sălbăticie, căruia „acuma-i venise gust de vorbă și chef".

Aflăm că e cioban „nu mai departe decît de la Rarău" și se cheamă Constandin Moțoc, iar dacă a trecut pe la han și a băut vin, poate să spună și o întîmplare petrecută în împrejurimi, în alte vremi, unuia care-i este „ca un frate".

Cu chipul posomorît, s-ar prinde mai degrabă să cînte, dar va grăi cum va putea. Includerea sa în universul povestirii dă la iveală o taină ca și cea a părintelui Gherman. Pune atîta patimă în cuvintele sale, încît se trădează: povestea cu boierul cel rău „stătut și văduvoi" care necinstește nevasta prietenului său este propria-i întîmplare.

---

[10] M. Sadoveanu, *op. cit.*, p. 493.

Scanned with OKEN Scanner

Expresiile cu o mare forță de sugestie surprind zbuciumul său. El „a simțit că-i crește pe spinare păr de cîne turbat", iar cînd își vede nevasta la fereastra conacului îi vine „să-și facă o samă, să se deie cu capu-n fîntînă".

Cuvîntul, de o deosebită sensibilitate, punînd de acord natura cu sufletul uman, notează durerea omului:

„. . . cînd ne-am cununat, au înflorit zarzării de la casa noastră — dar acuma florile li-s scuturate și mi-a înghețat inima".

Prins de boier că dă tîrcoale conacului, este pedepsit fără milă:

„Întîi l-au legat cu mîinile la spate și i-au pus căluș în gură, ca să nu urle. Și noaptea aceea l-au ținut cu capul vîrît într-un gard, cu gîtu strîns între nuiele. L-au mai rupt cînii de pe laturi; l-au mușcat gerul Bobotezei înspre ziuă. Eu nu înțeleg de ce n-a murit.

Făcîndu-se ziuă și văzîndu-l că se uită tot urît, cuconu Răducan poruncește să-l scoată din gard și să-l mîie cu harapnicele pînă devale la moară. Acolo slujitorii îl desculță, îi suflecă ițarii pînă la genunchi și-l vîră în lăptoc pînă la glesne, — ca să simțească zimții gheții și să nu mai îndrăznească a sui amenințare împotriva unui obraz boieresc.

Apoi a mai avut a îndura prietenul ista și altele, ca să se-mplinească rînduiala care era atunci la curțile stăpînirii. L-au lepădat într-un bordei, în preajma focului, ca să se încălzească. Ca să nu fugă, i-au pus picioarele în butuc, cu lacată grea de-o ocă. Ș-au lăsat fumul să iasă din bordei, ș-au presărat pe jăratic ardei pisat. Tușind și stupind sînge a petrecut într-asemenea chip [. . .]"[11].

Numeroasele forme verbale, folosite mai ales la perfect compus, sugerează, prin sens și frecvență, caznele la care a fost supus omul pînă la epuizare. În mîna slugilor devine un simplu obiect, manevrat după voia stăpînului (analiza semantică a verbelor, raportată la context, ar putea conduce elevul către observații privind dramatismul situației).

Notația sigură, concisă, transmite cititorului revolta celui obidit, clădind în sufletul lui, cu fiecare cuvînt, ura împotriva boierului inuman și necinstit.

Cu durerea acumulată în suflet a plecat, urcînd către Rarău, de unde, după ani, întovărășit de haiducul Vasile cel Mare a coborît în sat.

„Povestind, ciobanul se aținase", „vorbea prea tare" și „a strigat" cum l-a învățat Vasile cel Mare să-și pedepsească dușmanul. Formele verbale condensează starea psihologică a omului care, la ideea împlinirii dreptății „a simțit tremurînd în el inima cu mare durere și mare nădejde" (a se observa efectul alăturării cuvintelor „durere" și „nădejde").

---

[11] *Idem*, p. 536.

Scanned with OKEN Scanner

Întors în sat, recunoscîndu-l pe boier, „a simţit zbătîndu-se în el o dihanie", iar după împlinirea judecăţii în faţa bisericii şi a norodului adunat, au luat iar drumul codrului. Judecata e urmarea firească a demnităţii călcată în picioare, a lipsei de omenie:

„Pentru muiere te iertăm, luminate stăpîne, dar am tremurat cu capu-n gard şi cu glesnele-n ghiaţa morii şi cu picioarele-n butuc şi cu ochii în fum de ardei, stupindu-ne sufletul, şi ne-ai ars cu harapnicul; ne-ai rupt unghiile. Ne-ai umplut de otravă viaţa, căci ne-am adus aminte de toate zilele şi n-am găsit nici într-un fel alinare şi izbîndă!"[12].

Folosirea pronumelui personal persoana întîi plural face din personaj un reprezentant al celor mulţi, năpăstuiţi, umiliţi şi batjocoriţi, purtînd durerea cu ei pînă la împlinirea judecăţii şi chiar după aceea „fără bucurie şi fără lumină", căci ele s-au pierdut pentru totdeauna. Antagonismul social este sugerat şi condamnat prin antiteza formei.

Gradată către momentul final al împlinirii dreptăţii, povestirea lasă să se simtă durerea înăbuşită, strecurată în cuvînt.

Altă povestire, de coloratură romantică, elogiază pe Todiriţă Catană „om frumos şi îndrăzneţ" care, îndrăgostit de sora unui boier, fuge din turnul Goliei şi se pierde în lume cu Varvara.

Din dragoste pentru Marga, o ţigancă de optsprezece ani, căpitanul de mazîli Neculai Isac este rănit de cei care i-au urmărit la „fîntîna dintre plopi", ca să-l doboare şi să-l prade.

Personajele lui Sadoveanu rămîn vii prin autenticul simţirii, faptei, prin trăsăturile lor definitorii.

Autorul le aduce în scenă printr-o tehnică ce stimulează interesul şi curiozitatea, închegînd, de cele mai multe ori, un portret urmat de nume şi de povestirea care le reliefează aspectele definitorii:

„Stătea stîlp acolo, în acele zile grase şi vesele, un răzăş străin, care mie îmi era drag foarte [...] Era un om nalt, cărunt, cu faţa uscată şi adînc brăzdată. În jurul mustăţii tuşinate şi la coada ochilor mititei, pielea era scrijelată în creţuri mărunte şi nenumărate. Ochiul lui era aprig şi neguros, obrazul cu mustaţă tuşinată părea că rîde cu tristeţă"[13].

Alteori în jurul personajelor se creează o aură legendară. Vorbind despre Neculai Isac, comisul Ioniţă nu uită să precizeze că „a fost un om cum nu erau mulţi în ţara Moldovei", iar Todiriţă Catană nu se ştie cum a fugit din turnul Goliei unde fusese închis, cum a reuşit să-i înşele pe slujbaşii domniei, plecînd în lume cu „duduca Varvara".

---

[12] M. Sadoveanu, *op. cit.*, p. 540.
[13] *Idem*, p. 464.

Scanned with OKEN Scanner

Cinstiți, curajoși, solidari în fața nedreptăților, legați prin fibre puternice de pămîntul Moldovei, ospitalieri, cu sufletul deschis, oameni, mai ales oameni, ne contaminează sufletul prin trăirile lor puternice.

Lirismul scriitorului dictează acordul dintre sufletul eroilor și natura veșnic aproape. Descrierea are un puternic caracter narativ. Simțîndu-se singur, căpitanul Neculai a purces:

„Încet, pe-un drumușor, printre mirişti. Ş-ascultam în singurătate, pe sus, cocoarele care se călătoreau [...]. Într-un timp au început clopotele de la biserica de la Tupilați. Am oprit calul și le-am ascultat cu jale, pînă ce au contenit. Și-mi aduc aminte, că, după ce au stat clopotele acelea, am auzit altele, de la bisericile altor sate, — și picurau depărtate și strînse parcă băteau în inima mea"[14].

Copleșit de necaz, Constandin Moțoc găsește înțelegere în codrul verde. Acesta, deși amintit accidental, este parcă „un personaj" a cărui relație organică cu natura umană se presupune. Părintele Gherman se-nchină „la toți ceilalți ca la codru verde".

Măiestria lui Sadoveanu, arta sa narativă și stilistică se dovedesc cu prisosință în *Hanu-Ancuței*. Fiind o succesiune de întîmplări petrecute în vremi trecute, ele se povestesc și se ascultă, ceea ce le caracterizează fiind *oralitatea stilului*, consemînd nu numai un mod de a vorbi, ci și unul de a trăi, de a reacționa, de a simți.

Lița Solomia, văzînd cinstirea de care s-a bucurat orbul sărac și povestirea sa, izbucnește într-un autentic limbaj popular plin de expresivitate:

„— Iacă, astfel trăiesc unii fără grijă, măcar că-s niște nevolnici. Umblă duși de mînă de alții, că ei singuri nu-s vrednici să calce doi pași; și pe unde ajung spun niște minciuni, de stă lumea și se uită la ei cu gura căscată"[15].

T. Vianu, ca și G. Călinescu de altfel, sublinia creația originală sadoveniană în ceea ce privește limba, capacitatea de a se distanța de comun, asimilîndu-l[16]:

„Cine străbate seria povestirilor pe care le debitează diversele personagii din *Hanu-Ancuței* înțelege numaidecît că vorbirea nu este împrumutată mijloacelor limbajului curent, ci unui mod al expresiei elaborat într-o veche cultură, în care formele curteniei și simțul nuanțelor este atît de dezvoltat, încît împrumutîn-

[14] *Idem*, p. 500.
[15] *Idem*, p. 567.
[16] T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, București, Editura Albatros, 1977, p. 228.

Scanned with OKEN Scanner

du-le oamenilor săi scriitorul îi înalță într-un plan cu mult deasupra realității"[17].

Nu numai exprimarea, uneori stilizată, amintește de influența populară, ci și straiu-nflorit al haiducului Haralambie, zicerea cîntecului de voinicie și „al mioarei" din fluier sau din cimpoi, ritualul petrecerii și al povestirii. De aceea totul merge la suflet. Ascultînd cîntecul Mioriței, ciobanul și monahul „plîngeau pe locurile lor fără nici o rușine".

Aura de legendă îmbracă totul, chiar dacă, după mărturisirile scriitorului, hanul a existat cu adevărat.

Veselia eroilor e liniștită, cu urme ale durerii și suferinței. Vorbesc experiența, înțelepciunea populară, dragostea de viață, de dreptate, de frumos, dar, mai ales, dragostea de oameni[18].

Alternanța liricului cu epicul, ritmul variat al narațiunilor creează o tonalitate de baladă care învăluie cititorul, împrumutată de scriitor din eposul popular.

Deși se spun nouă povești, încă una este așteptată și amînată, făcînd loc celorlalte, însă anunțîndu-se ca „o istorie cum n-am mai auzit". Ar putea fi povestea nespusă, *povestea poveștilor*, aceea a tuturor timpurilor din vechime și pînă azi, ascultată cu plăcere și încîntare de fiecare generație. Ea nu mai este conținut, ci sentiment, acel farmec nedefinit pe care ți-l dau adevărul și ficțiunea topite într-o sinteză numită „istorie".

Și toate aceste povestiri, unice în felul lor, condensate dar pline de mișcare, se topesc într-o unitate compozițională desăvîrșită care face din Sadoveanu un urmaș demn al lui Neculce și Creangă.

---

[17] N. Manolescu, în *Sadoveanu* sau *Utopia cărții*, București, Editura Eminescu, p. 59, observă că „*Hanu-Ancuței*" e o reuniune de povestitori, al căror contract e imaginația. În schimbul băuturii, mîncării, mărgelelor și celorlalte se oferă povești: adevărat etalon; monedă absolută. În aceste condiții, stilul ultimului Sadoveanu nu poate fi decît rafinat-livresc, îndepărtîndu-se de vorbire și apropiindu-se de scriere".

[18] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 105, referindu-se la această operă de maturitate aprecia că: „Regăsim în ea aproape toate elementele povestirilor anterioare: lumea țărănească, natura, idilicul, legenda, oralitatea".

MOARA CU NOROC

de *Ioan Slavici*

Aparţinînd generaţiei lui M. Eminescu, I. L. Caragiale, B. Şt. Delavrancea, D. Zamfirescu, I. Slavici, deşi a debutat ca dramaturg, rămîne în literatura română prin creaţia epică. Romanul *Mara* (1894), „un pas mare în istoria genului [...], aproape o capodoperă"[1], cum îl considera G. Călinescu, se deosebeşte esenţial de tot ceea ce îl precedase, anunţînd proza modernă a ardeleanului L. Rebreanu.

La fel de valoroase, nuvelele au permis afirmarea scriitorului încă din 1881 cînd apare volumul *Novele din popor*, apreciat de presa literară pentru sentimentul puternic de viaţă, ele rămînînd pînă astăzi modele clasice ale genului.

I. *Configurarea ansamblului structural cu particularităţile lui compoziţionale*

Crescut şi educat într-o familie care preţuia atitudinea etică, I. Slavici era un om cinstit, dîrz şi echilibrat, călăuzit de o morală practică.

Alături de *Popa Tanda*, *Budulea Taichii*, *Comoara*, *Moara cu noroc* marchează un moment cu adevărat remarcabil în evoluţia epicului, fiind o operă clasică realistă cu scop moralizator, care afirmă principiile existenţei scriitorului.

Întreaga scriere îşi găseşte justificare etică într-o afirmaţie făcută de prozator mai tîrziu, în 1909: „Omul numai întreg e un om adevărat, şi e destul să-şi piardă bunul cumpăt într-o singură privinţă pentru ca să i se strice întreaga fiinţă, care numai prin cumpenire între ele a tuturor părţilor se desăvîrşeşte"[2].

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1941, p. 451.

[2] I. Slavici, *Educaţiunea morală*, în *Atitudini şi mărturisiri*, Timişoara, Editura Facla, 1975, p. 60.

Scanned with OKEN Scanner

Tendința moralizatoare se dezvăluie odată cu începutul nuvelei care fixează prin cuvintele bătrînei, personaj simbolic, purtător al mesajului scriitorului, o experiență de viață, menită să fie cheia întregii acțiuni: „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit"[3].

Inspirată din viața satului transilvănean din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cînd relațiile capitaliste pătrund tot mai adînc, nuvela surprinde procesul de dezumanizare ca rezultat al dorinței de îmbogățire. Nota realistă dominantă o scoate din tiparul tradițional eliminînd diluările printr-o duritate și densitate a observației.

Prin digresiune, *spațiul* se lărgește, incluzînd o întreagă structură socială cu treptele ei ierarhice, iar *timpul* desfășurat cronologic este înregistrat de scriitor numai în momentele esențiale ale dinamicii personajelor, perioade întregi fiind concentrate într-o singură frază.

Fin observator, Slavici, prin *Moara cu noroc*, anticipează „toată proza obiectivă românească ulterioară"[4]. *Nuvelă psihologică*, opera este „solidă, cu subiect de roman. Marile crescătorii de porci în pusta arădană și moravurile sălbatice ale porcarilor au ceva din grandoarea istoriilor americane cu imense preerii și cete de bizoni"[5].

Alcătuită din XVII capitole, compoziția este unitară, închegată, gradînd tensiunea dramatică spre un moment maxim înregistrat (capitolul al XVI-lea), căruia îi urmează deznodămîntul ca unică modalitate de rezolvare a conflictului, înscriindu-se astfel în formula tradițională a genului. Acțiunea dezvăluie caractere și psihologii complexe observate în dinamica lor.

II. *Selectarea unor fragmente și comentarea lor analitică prin raportare la întreg*

„— Vorbă scurtă, răspunse Ghiță, să rămînem aici, să cîrpesc și mai departe cizmele oamenilor, care umblă toată săptămîna în opinci ori desculți, iară dacă duminica e noroi, își duc cizmele în mînă pînă la biserică, și să ne punem pe prispa casei la soare, privind eu la Ana, Ana la mine, amîndoi la copilaș, iară d-ta la tustrei. Iată liniștea colibei.

— Nu zic, grăi soacra așezată. Eu zic numai ce zic eu, vă spun numai așa, gîndurile mele, iară voi faceți după gîndul vostru și știți prea bine că, dacă voi vă duceți la moară, nici vorbă nu poate fi ca eu să rămîn aici ori

---

[3] I. Slavici, *Moara cu noroc*, București, Editura pentru literatură, 1965, p. 1.

[4] Al. Piru, *Ioan Slavici*, în *Varia*, vol. II, București, Editura Eminescu, 1973, p. 175.

[5] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 450.

Scanned with OKEN Scanner

să mă duc în altă parte: dacă vă hotăriți să mergeți, mă duc și eu cu voi și mă duc cu toată inima, cu tot sufletul, cu toată dragostea mamei care încearcă norocul copilului ieșit în lume. Dar nu cereți să hotărăsc pentru voi.

— Atunci să nu mai pierdem vorba degeaba: mă duc să vorbesc cu arîndașul și de St. George cîrciuma de la Moara cu noroc e a noastră [...].

Abia trecuseră doar cîteva luni după St. George și drumeții mai umblați nu mai ziceau că o să facă popas la Moara cu noroc, ci că se vor opri la Ghiță, iar acolo în vale, între pripor și locurile cele rele, nu mai era Moara cu noroc, ci cîrciuma lui Ghiță.

Iară pentru Ghiță cîrciuma era cu noroc".[6]

„Drama lui Ghiță este analizată magistral", remarca G. Călinescu. Onest la început, trăind modest din cîrpitul cizmelor, dar sătul de o asemenea existență, hotărăște să ia în arendă cîrciuma de la Moara cu noroc, ca să facă stare. Munca cinstită însă fără ucenici și calfe nu-i dă satisfacții, căci nu-i aduce spor. Visul lui este să depășească condiția umilă chiar dacă va fi nevoit să trăiască o perioadă într-un loc izolat.

Situată într-o vale la întretăierea drumurilor, într-un peisaj sărac și pustiu, cîrciuma e binecuvîntată de toți drumeții, dar mai ales de Ghiță, care după patru zile de muncă, sîmbătă seara, „ajungînd să mai răsufle, se punea cu Ana și cu bătrîna să numere banii, și atunci el privea la Ana, Ana privea la el, amîndoi priveau la cei doi copilași, căci doi erau acum, iară bătrîna privea la cîteșpatru . . ."[7].

Valoarea iterativă a imperfectului verbal imprimă același caracter și scenei în care numărarea banilor creează o adevărată plăcere, umbrită uneori doar de singurătatea locurilor.

Odată cu venirea la han a lui Lică, nuvelistul surprinde, cu subtilitatea unui bun cunoscător al psihologiei umane, primele frămîntări morale ale cîrciumarului.

Conștient că nu poate rămîne la Moara cu noroc fără voia Sămădăului ca stăpîn ilegal al drumurilor, Ghiță acceptă complicitatea și riscul, stăpînit de patima banilor care înăbușă treptat fondul său cinstit: „Se gîndea la cîștigul pe care l-ar putea face în tovărășia cu Lică, vedea banii grămadă înaintea sa și i se împăienjeneau parcă ochii: de dragul acestui cîștig ar fi fost gata să-și pună un an, doi capul în primejdie"[8].

Mecanismul de strîngere a banilor prin mijloace necinstite ca urmare a întovărășirii cu Lică îl degradează uman. „Harnic și strînguitor" la început, Ghiță devine „ursuz", cuprins de teamă,

---

[6] I. Slavici, *op. cit.*, p. 2—3.
[7] *Idem*, p. 4.
[8] *Idem*, p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

frămîntat, mai ales de faptul că tovărășia cu Sămădăul ar putea da de bănuit.

Se înstrăinează treptat de familie și, dominat de spaima ruperii relațiilor cu Lică, acceptă grăsunii furați, banii „murdăriți" de sînge, își împinge nevasta „năzuroasă" în brațele lui: „Joacă, muiere; parcă are să-ți ia ceva din frumusețe".

Dacă banii l-au apropiat de Sămădău, rămășițele de onestitate îl apropie de căprarul Pintea căruia îi cîștigă prietenia. Și nici față de acesta nu este sincer, mărturisind proveniența banilor de la jefuirea arendașului, iar nu și faptul că e părtaș la cîștig:

„El dăduse lui Pintea cele patrusprezece bucăți de hîrtie; dar nu-i spusese lui [un] lucru: că jumătate de bani sunt ai săi, ci, dimpotrivă, stăruise ca jandarmul să-i schimbe banii deplini, pentru ca Lică să nu simtă nimic. Îi fusese în mai multe rînduri vorba pe buze însă își zicea: Adecă de ce folos ar fi, dac-ar mai afla-o și asta?!" Iară acum, cînd se întorcea la Moara cu noroc, își punea de gînd că i-o va spune într-alt rînd.

Într-alt rînd? Da! Însă în curînd el se încredință că nu poate să i-o spună, și cu cît mai mult se încredința despre aceasta, cu atît mai dinadins se ferea de Pintea"[9].

Situația duplicitară a cîrciumarului este notată simplu, precis. Tentat de bani vrea să rămînă tovarăș cu Lică, străduindu-se ca acesta „să nu simtă nimic". Nehotărît și ascuns, din aceleași motive, se dovedește și în prietenia cu Pintea, care, aflînd adevărul i-ar primejdui agoniseala de pînă atunci. Ghiță este, evident, o victimă a propriei pasiuni care îl înstrăinează de tot ceea ce îl înconjoară. Moralul îi este zguduit de dramatice reînvieri ale fondului său de omenie alterat de patima banului: „Sărmanilor mei copii, zise el, voi nu mai aveți, cum avuseseră părinții voștri, un tată om cinstit. (...) Eu nu mai pot sili pe nimeni să nu le zică copiilor ăstora: „Tatăl vostru e un om ticălos!"[10]. Copleșit de starea de ticăloșie ce-l stăpînește din ce în ce, mînios că Ana a rămas la han cu Lică, în brațele căruia el singur a lăsat-o, Ghiță își ucide soția. Scena morții, prezentată în desfășurarea ei, mișcările încete, dar hotărîte care strecoară speranța încordată a renunțării, sînt cele mai dramatice.

Dezumanizarea personajului nu se explică numai prin slăbiciune, lipsă de voință, ci și prin influența mediului social în care acesta trăiește. În speranța unui cîștig mare arendează moara. Dominat de puterea banului și de personalitatea Sămădăului, văzînd că necinstea stăpînește drumurile, că Lică este apărat de cei ce fac legile și a căror avere îi este încredințată, Ghiță se

[9] Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 104.
[10] *Idem*, p. 89.

Scanned with OKEN Scanner

convinge că nu cinstea este criteriul existenței, ci abilitatea cuvîntului și a faptei, capacitatea de a înșela; sancțiunea finală însă, în numele scriitorului, afirmă primatul onestității.

La fel de bine conturat, Lică, om de la periferia societății, fără determinare socială, este reprezentant al forței și al puterii ilegale.

„...Înalt, uscățiv și supt la față, cu mustață lungă, cu ochii mici și verzi și cu sprîncenele dese și împreunate la mijloc"[11], Sămădăul știe să se facă temut. Bun psiholog, intuiește slăbiciunea lui Ghiță și o speculează: „...te știu, om care ține la bani". Personaj de factură romantică, Lică este deosebit de ceilalți porcari. El „poartă cămașă subțire și albă ca floricelele, pieptar cu bumbi de argint și bici de carmajin, cu codorîștea de os împodobit cu flori tăiate și cu ghintulețe de aur"[12], impresionînd prin aspectul fizic care emană forță și hotărîre.

Voința lui este pusă în slujba crimei și aceasta îl face odios. Mai presus însă de orice, Lică prețuiește libertatea și are o teamă grozavă de moarte. Cînd simte că viața-i este primejduită, îl cuprinde frica, groaza:

„Șerparul meu!" țipă el tare și sfîșietor, încît calul sări sperios la o parte. „Șerparul meu!" strigă iar și începu să se pipăie mereu la trup, ca și cînd i-ar fi arzînd cămașa pe el și să deie pas cu pas înapoi, pînă ce nu ieși din altar spre mijlocul bisericii.

Aceasta era pedeapsa lui Dumnezeu.

(...) „Afară tuna, și el se cutremura la fiecare trăsnet; afară fulgera, și fiecare fulger îi trecea ca un fior prin inimă..."[13].

Sbuciumul personajului este surprins în sintagme cu sonorități deosebite: „țipă tare și sfîșietor", „strigă", iar agitația e consemnată motor: „începu să se pipăie", „să deie pas cu pas înapoi", „nu ieși", în timp ce spaima, groaza sînt sugerate prin folosirea verbului „se cutremura".

Fără a fi un stil colorat, notația precisă are efecte extraordinare, o mare putere de obiectivare care impresionează, asemănătoare cu cea a lui L. Rebreanu.

Ajuns la Moara cu noroc să-și ia șerparul, dovada vinovăției lui, hotărăște moartea lui Ghiță. Vrînd să plece de la han îl „apucaseră fierbințelile", îl trec „sudorile" și „tremură" încît abia mai stătea în picioare. Calul obosit nu poate să-l ducă, jandarmii se

---

[11] *Idem*, p. 7.
[12] *Idem*, p. 7—8.
[13] *Idem*, p. 122—123.

Scanned with OKEN Scanner

apropie, cîrciuma arde, iar Lică, cu un efort suprem își sfarmă capul într-un stejar bătrîn.

La fel de dramatic este și sfîrșitul Anei, soție iubitoare și mamă bună, care, intuind cu perspicacitate schimbarea lui Ghiță, se îndepărtează de el, lăsîndu-se furată — fie măcar și pentru scurt timp — de forța și bărbăția Sămădăului.

Finalul nuvelei este în spiritul moralei populare sănătoase, subliniind zădărnicia patimilor nesăbuite care distrug ființa umană. Sancționarea personajelor se face pe măsura faptelor.

Bătrîna, mama Anei, personaj episodic, purtătoarea mesajului autorului și al omului obișnuit, în numele legii drepte, contemplînd tragedia totală, își plînge morții cu acea liniște și resemnare specifice marilor înțelepți: „... Simțeam eu că nu are să iasă bine: dar așa le-a fost data".

Analiza psihologică este de o obiectivitate impresionantă și de o profunzime rară.

Folosind cu pricepere detaliul, scriitorul investighează sufletul uman, descoperind în fața cititorului resorturile cele mai adînci, un fapt de viață obișnuit, dar devenit reprezentativ pentru un anume mediu social.

În *Moara cu noroc* se consumă un destin tragic inevitabil nu prin abaterea de la morala omului simplu, cum s-ar părea, ci, mai ales, prin efectul distructiv al unei lumi clădite pe puterea banului. Scriitorul excelează în observarea mutațiilor interioare generate de factori exteriori. Un asemenea element este Lică Sămădăul care, produs al unui mediu, ajunge să se identifice cu el, impunîndu-se prin teroare celorlalți, avînd același efect nociv asupra tuturor acelora cu care intră în contact.

Avîntîndu-se în sondarea *zonelor abisale*, I. Slavici depășește convenția literară, realizînd o nuvelă care iese prin aceasta din tiparele tradiționale.

Dacă scriitorul particularizează această lume, bine fixată în timp și spațiu, ea, deși fundal, este reliefată mai ales prin observarea personajelor al căror sfîrșit echivalează cu un act de acuzare.

Dramatismul acțiunii, subliniat prin ritmul susținut, dă nuvelei viziune cinematografică.

Stilul sobru, lexicul precis, fraza neîncărcată, presărată arareori cu un epitet sau comparație este în concordanță cu ideea, notînd cu siguranță, creînd sentimentul de autenticitate.

Prin trăsăturile caracteristice, *Moara cu noroc* se relevă ca o nuvelă clasică-realistă, capodoperă a genului în creația lui I. Slavici și chiar în literatura română.

Scanned with OKEN Scanner

MOARTEA LUI IPU

de *Titus Popovici*

I. *Configurarea ansamblului structural cu particularităţile lui compoziţionale*

Deosebită esenţial de *Moara cu noroc*, nuvela *Moartea lui Ipu*, de Titus Popovici, apărută în 1971, marchează o victorie a prozei contemporane actuale, confirmînd încă o dată vocaţia epică a autorului. Scriitorul, abordînd probleme majore, viaţa şi moartea, ia o haină civică de împrumut, cea a unui adolescent care scrutează realitatea, prezentată prin raportare permanentă la o singură individualitate — a personajului care se descoperă pe sine şi în acelaşi timp observă lumea.

Scrisă la persoana întîi, nuvela amplifică sentimentul autenticităţii.

Consemnarea obiectivă a desfăşurării faptelor conturează un amplu tablou social, în timp ce interpretarea lor subiectivă este un bun prilej de a observa psihologia adolescentului. Împletirea celor două modalităţi conferă nuvelei modernitate.

Compoziţional, opera este alcătuită din cincisprezece capitole scurte, concentrate, intense ca substanţă reflexivă gradată într-un ritm care se accelerează treptat. Faptele se aglomerează într-un ritm lent la început, pregătind momentul de maximă tensiune din capitolul zece, după care, finalul sancţionează în numele umanităţii nealterate.

Autorul creează o atmosferă asemănătoare cu cea din romanul *Străinul*. Evenimentele se desfăşoară avînd ca fundal războiul, sugerat prin prezenţa într-un sat ardelean a unei formaţiuni germane aflate în retragere.

Acţiunea este complicată. Nu urmează desfăşurarea înlănţuită logic a evenimentelor, ci pendulează între *observarea realităţii şi introspecţie*, cele două planuri, exterior şi interior, în care se situează întîmplările.

Scanned with OKEN Scanner

Eroul, copil orfan, găseşte pe cîmp un soldat german mort, aparţinînd garnizoanei cantonate în sat. Comandantul formaţiei ameninţă cu moartea notabilităţile satului dacă nu vor afla făptaşul, acesta urmînd să fie pedepsit exemplar.

Trebuie convins cineva să plătească pentru ceilalţi şi este ales Ipu care acceptă.

II. *Selectarea unor fragmente semnificative care vor fi comentate analitic şi raportate la întreg*

„Aud cu toţi porii, cu fiecare fibră, cu toate amintirile mele şi cu tot ce voi fi de acum înainte cum răsuflă toţi uşuraţi, deşi îşi ţin răsuflările şi au pălit de efortul pe care-l fac de-a nu scoate un sunet, de-a nu face un gest, — totuşi, răsuflarea lor uşurată face să fluture flăcăruia lămpilor cu gaz. Umbre mari filfiie în odaie: toţi s-au ridicat, îl înconjoară pe Ipu, îl sărută, îl bat pe umeri; Margareta îi caută mîna mare, grea, solzoasă şi i-o sărută lipicios, cu lacrimi ale buzelor; Meliuţă plîngînd mereu toarnă vin în toate paharele, îl silesc pe Ipu să bea; popa, cu mîinile împreunate, murmură ceva; apoi bea şi el mai multe pahare. Acum Ipu e o piatră, o bucată de pîine, o creangă; rîde mereu, clătinîndu-şi capul rotund:

— Lăsareţi, lăsareţi... Apoi brusc, i se face sete, ridică paharul, îi priveşte pe rînd, pe fiecare: „La mulţi ani; fericire şi sănătate să dea Dumnezeu"...

— Apoi, bace Todore, spune doctorul, mult tot n-o mai duceai... Ficatul numa' găuri... he, he, mi se pare că şi dumitale nu ţi-a displăcut ţuiculiţa! Inima, moară fără apă, plămînii, horn... Nu mai prindeai primăvara şi te chinuiai...

— Taci din gură, Tibi, spune doamna Clara, eşti beat... N-o să-ţi facă nimic, se întoarce ea spre Ipu. N-o să-ţi facă nimic. Dumneata eşti idiot..

— Da, spune Ipu, poate fi, eu nu ştiu... S-a înviorat, ciocneşte mereu, cu fiecare, numai cu mine nu, nici nu se uită spre colţul mesei unde stau, e roşu la faţă ca o sfeclă. Domnul Meliuţă se duce să mai aducă sticle.

— Bace Todore... bace Todore, scumpul meu, plînge Margareta.

— Puteţi să-mi spuneţi Ipu, spune bacea Todor... Ştiu că aşa-mi zice cînd nu-s de faţă...

— Şi de ce-ţi spun Ipu? întrebă doamna Clara şi-i întinde o bucată mare de tort.

— Nu ştiu.

— Şi ce înseamnă Ipu, Ipule?

— Nimic. Mie de asta mi-o fost ciudă, de aia n-am răbdat... Oamenii mi-or spus în fel şi chip urît tare: „Strimfli", „Cîcădare", „Croampa", „Crăcea"... Nu m-am mîniat. Am priceput că le e silă de mine, că nu dau o ceapă degerată pe mine şi mie-mi place cînd oamenii nu-şi ascund gîndurile. Da' Ipu? Asta nu înseamnă nimic, de aceea n-am răbdat să-mi zică nimeni aşa"[1].

Fragmentul este semnificativ pentru că ne conduce, în calitate de cititori activi, către observarea a două planuri opuse. De o

[1] T. Popovici, *Moartea lui Ipu*, Bucureşti, Editura Albatros, 1971, p. 83—84.

parte, preotul Ioan și soția, învățătoarea Margareta, notarul Meliuță, doctorul Bunu, notabilitățile satului, se dezvăluie firesc, neforțat, în lipsa lor de omenie, de sensibilitate, cinice și grotești. Amenințate cu pierderea vieții, sînt capabile de orice compromis (Margareta îi sărută mîna, notarul îi toarnă vin, doctorul îi acordă atenție etc.), gesturile fiind dictate de teama că Ipu s-ar putea răzgîndi.

Generozitatea bătrînului, departe de a răscoli fondul umanitar al personajelor, le descătușează sufletele („răsuflă toți ușurați"), dă naștere unor manifestări nesincere, care scot la iveală adevăratele lor trăsături.

Pe de altă parte, Ipu, omul simplu, generos, vesel, bucuros că poate sta alături de oameni, el, alungatul, izolatul, disprețuitul.

Într-un alt plan, trăind și înregistrînd cu acuitate momentul, povestitorul, cel care observă totul cu un pătrunzător spirit critic, dezvăluind trăsăturile fiecărei grupări, dar definindu-se și pe sine ca atitudine față de ele.

Naratorul, fiind un copil, prezintă faptele într-un mod specific în care realul se împletește cu fantasticul conturînd un univers cu individualitățile sale caracteristice: mutilatul de război, Marcu, șeful de post Gociman, bătrîna Floarea Toia zisă Fogmegoaia, bocitoarea satului, cărora li se adaugă notabilitățile. Copilul nu este individualizat prin nume, existența lui avînd valoare de simbol. Adolescent inadaptabil la o lume clădită pe minciună și falsitate, el este un însingurat care vrea să trăiască sub semnul adevărului: „Mie nu-mi place să cînt frumusețea... Eu vreau să spun adevărul".

Folosind tehnica autoportretului, asemănătoare prin sinceritate cu fiziologiile primei jumătăți a secolului al XIX-lea, copilul se definește încă din primele rînduri ale nuvelei:

„...eram cel mai bun și cel mai frumos bărbat de pe pămînt, și dacă nu m-ar fi chinuit o milă furioasă, nerăbdătoare și ascunsă față de oamenii pe care-i cunoșteam, aș fi fost fericit, într-adevăr; cunoșteam totul, absolut totul, dar mă prefăceam că nu cunosc; cînd mi se spunea ceva (în ce zi sîntem astăzi, sau care e capitala Angliei, sau că e frumos și bine că mă spăl pe mîini înainte de masă), scoteam din buzunar masca mea de viței-silitor-cu-bomtul-umed, mă întorceam ușor, abia simțit, spre stînga și mi-o puneam repede, fulgerător de repede, pe față. Nu era prea cinstit din partea mea, dar n-aveam încotro; astfel aș fi născut în jurul meu un ocean galben de ură, aș fi fost nimicit imediat, ucis și îngropat pe ascuns, cine știe unde, iar ceilalți, după o zi sau două de remușcări crîncene, ar fi răsuflat totuși ușurați"[2].

[2] T. Popovici, *op. cit.*, p. 1.

Scanned with OKEN Scanner

Fragmentul dezvăluie spiritul critic ascuțit al copilului, dublat de o notă de ironie, ascunse cu pricepere printr-o însușire precoce a tehnicii disimulării. Realitatea socială se conturează astfel în totală opoziție cu universul său specific, individualizat prin puritate, fantezie, sensibilitate, omenie.

Copilul care scrie versuri, și se joacă „de-a submarinul Dox, de-a prințesa Tarakanowa; de-a Avram Iancu, de-a Decebal, de-a exploratorii la pol, de-a vînătorii în junglele Africii"[3], are mania candorii și accese de cruzime.

Întreaga sa personalitate, de la aspectul fizic pînă la complexitatea sufletească, este un protest față de o lume rău alcătuită pe care o sancționează lapidar și irevocabil în cuvîntul final:

„Atunci i-am condamnat pe toți la moarte".

Respingînd preceptele morale ale celorlalți, eroul se apropie de Ipu, „Bătrînul", „Regele", „Fratele meu". „Ipu e tînăr, n-are nici 70 de ani", „îngrozitor de urît, ca o vită nețesălată, cu ochii roșii", sărac, trăind din milă și pescuit, simțind cu acuitate disprețul oamenilor concretizat în atitudinea și poreclele adresate.

Personajul este impresionant în complexitatea lui. Urîțenia ascunde o bogăție sufletească înțeleasă numai de copilul pe care îl ocrotește cu o dragoste părintească. Și el este o existență singulară, rupt de ceilalți care-l disprețuiesc. E drept că fusese însurat cu Floarea, „dar se despărțiseră acum vreo sută de ani", fără ca cineva să se întrebe de ce, locuind apoi „pe cîmp și iarna prin grajduri, pînă cînd intrase slugă la noi, ca să mă apere pe mine"[4].

Păstrîndu-și fondul de ingenuitate nealterat, găsește o bucurie deosebită în prietenia copilului cu care se joacă de-a Napoleon Bonaparte și țarul Rusiei, sau de-a războiul.

Alături de Ipu, copilul are sentimentul neobișnuitului, căci numai singuri, în mijlocul naturii sau ascunși privirilor indiscrete, cei doi pot deveni ei înșiși. Pentru băiat, „mîna mare, grea, solzoasă" este „caldă și moale", iar timpul petrecut împreună, o adevărată sărbătoare.

Și, ironia soartei: el, Ipu, ocolit și batjocorit de toți, este ales să plătească în numele celor ce-l disprețuiau. Și el acceptă cu seninătatea și liniștea marilor înțelepți, cu condiția să i se facă o înmormîntare plină de fast, un „mormînt frumos" cu basorelief

[3] T. Popovici, *op. cit.*, p. 50.
[4] *Idem*, p. 43.

Scanned with OKEN Scanner

și inscripție de aur, iar rudele să primească pămînt „cu acturi" în regulă.

Înscenarea înmormîntării lui Ipu împletește absurdul cu ironia și grotescul. Spectacolul impresionează, jocul dînd sentimentul autenticului.

Copleșit de promisiuni, de recunoștința cu care se vor gîndi oamenii la el, bătrînul nu regretă că va muri.

În timpul nopții însă, nemții se retrag, iar execuția nu va mai avea loc. Aflînd vestea adusă de Gociman, „Ipu începu să plîngă". Imprevizibilă, reacția lui exprimă regretul de a nu fi nici după moarte ca semenii săi, căci viața dăruită însemna, ca și pînă atunci, mizerie și uitare. Lacrimile vădesc spulberarea speranțelor, a iluziilor că ar putea fi altceva decît *„nimica"*, că ar putea fi om.

Prin faptul că naratorul este un copil, stilul nuvelei are note particulare impuse de psihologia acestuia. Limbajul hiperbolic al eroului, personaj lucid, ironic, analitic, dă o formă deosebită operei.

Stilul oral cu particularități specifice regiunii îl caracterizează pe Ipu. Lui „i-o fost ciudă"; copleșit de amabilitatea celorlalți, îngînă „lăsareți"; rudele nu le lasă fără „sprijonire" etc. Devenit un mijloc de înfățișare a personajelor, stilul se definește prin prospețime, naturalețe.

Modernă prin stil și structură compozițională, nuvela asimilează și *modalități clasice* (descrierea mediului), conturînd adevăruri general-umane impresionante, cu o forță de sugestie cinematografică.

Scanned with OKEN Scanner

ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÎIA NOAPTE DE RĂZBOI

de *Camil Petrescu*

„De dincolo de lucruri am văzut ideea..."

De ce nu ar putea fi „ideea" esența lucrurilor, a trăirilor, absolutul în diferite forme, de care sînt atrași cu forță magnetică, irezistibilă, eroii scriitorului? Și de ce nu ar țîșni din dorința de a schimba de data aceasta fața lumii literare, într-un fel cu totul diferit de cel tradițional, romanul modern al lui Camil Petrescu?

Căci aspirația sa către formula novatoare, pentru care a pledat atît în epocă, s-a concretizat în opere literare valoroase, dovezi incontestabile ale unei formații intelectuale deosebite, lucide, înclinate spre teoretizare. De subliniat că activitatea de teoretician al romanului a precedat-o pe aceea de prozator, marcînd un moment important în dezvoltarea speciei românești.

I. *Configurarea ansamblului structural cu particularitățile lui compoziționale*

Adept al proustianismului — ca mod de elaborare a romanului, Camil Petrescu nu este totuși un proustian. În studiul *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, scriitorul afirmă necesitatea unei alte structuri epice, derivate din sincronizarea literaturii cu filozofia și știința:

„Dacă afirmăm că literatura unei epoci este în corelație cu psihologia acelei epoci, și dacă stăruim să arătăm că psihologia însăși este în funcție de explicația filozofică a timpului, ne reîntoarcem cu și mai multă îndreptățire la afirmația că o literatură trebuie să fie sincronică, structural, filozofiei și științei ei"[1].

[1] Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, București, Editura Minerva, 1971, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

Pornind de la un asemenea punct de vedere, scriitorul neagă posibilitatea cunoașterii realității exterioare, convins ca Bergson că: „Nu putem cunoaște nimic absolut, decît răsfrîngîndu-ne în noi înșine, decît întorcînd privirea asupra propriului nostru conținut sufletesc"[2].

Acesta este romanul modern al lui Camil Petrescu, *proză analitică de factură subiectivă*, caracterizat de substanțialitate, „autenticitate", opus structural celui clasic, însă influențat de el.

Realist de o cu totul altă factură, *reflexiv* prin comparație cu M. Sadoveanu (liric), L. Rebreanu (obiectiv), Hortensia Papadat-Bengescu (analitic), scriitorul se dezvăluie ca un observator lucid al socialului în afara oricărei alunecări în sentimentalism, dincolo de exagerare sau idilizare, preocupat să identifice scriitura cu viața, *să exploreze realul, nu să-l copieze*, să prindă deci autenticul. Autorul se deplasează *în interiorul ființei umane* sondînd necunoscutul fără a formula sentințe morale, *rarefiind narațiunea.*

Dincolo de dramele care se consumă în prim-planul romanelor, descifrăm impactul omului, intelectualului, cu o societate ostilă, pe măsura căreia structura sa morală nu se poate mula. Starea conflictuală permite definirea a două universuri cu trăsături distincte, spiritul polemic al scriitorului, protestul său mărturisindu-se în întreaga operă.

Apariția volumului *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* în 1930 confirmă teoretizările pe marginea romanului apărute anterior, care aveau să genereze o formulă epică nouă în strînsă legătură cu însăși noua relație scriitor-realitate: „Să nu descriu decît ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gîndesc eu... Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic..."[3].

Acestui flux de gînduri, trăiri, interpretări i se adaugă — ca în romanul proustian — fluxul memoriei „involuntare", ceea ce face ca discursul literar să nu se desfășoare ordonat, cronologic, guvernat de timpul exterior ca în proza tradițională, ci frînt, corespunzător unui alt timp, cel interior, al memoriei.

Mărturisind că „eu nu pot vorbi onest decît la persoana întîi"[4], Camil Petrescu sporește drama emoțională, creînd o legătură puternică între cititor și narator, fără ca noi să nesocotim

---

[2] Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 21.
[3] *Idem*, p. 27.
[4] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

această problemă de tehnică artistică identificînd eroul cu scriitorul. Cele două elemente există ca entităţi distincte, chiar dacă autorul împrumută eroului ceva din propria-i personalitate.

Spre deosebire de Rebreanu, interesat de problemele unui alt univers *(Ion, Răscoala)*, „pe Camil Petrescu îl interesează omul, omul modern, singurătatea lui determinată de neputinţa înţelegerii unei lumi în care se află suspendat"[5].

Lumea nu mai apare prezentată de scriitor, ci se constituie ca o proiecţie a răsfrîngerii ei în adîncul omenesc. Relaţia personaj narator—univers (micro- şi macrocosm) este mult mai firească, totul fiind trăit cu acuitate, scriitorul îndepărtîndu-se şi în acest fel de formula tradiţională.

Romanul, alcătuit din două părţi ce urmăresc drama lui Ştefan Gheorghidiu în ipostaze esenţiale: viaţa şi moartea, se încheagă ca o unitate compoziţională bazată pe introspecţie, notaţie scurtă, precisă, tehnică de jurnal, toate avînd drept scop captarea atenţiei, deci autenticitatea.

II. *Selectarea unor fragmente care vor fi comentate analitic şi raportate la întreg*

Datorită specificului romanului, şi mai ales al primei părţi, este foarte greu să se selecteze fragmente scurte pentru comentare. Un bun material pentru observarea planurilor, personajelor, modalităţii artistice este, din prima parte, capitolul „E tot filozofie..." pe care profesorul îl poate indica spre studiu atent elevilor, formulînd anumite cerinţe:

— urmăriţi planul observaţiei: „notaţia aspectului exterior momentan";
— care este ecoul acestei realităţi în universul sufletesc al personajului (introspecţie);
— ce deosebire este între Ştefan Gheorghidiu şi celelalte personaje.

Din a doua parte a romanului selecţia se poate opera mai uşor. Pentru a surprinde mai multe aspecte caracteristice structurii am extras cîteva fragmente scurte, legate prin idee, din capitolul *Ne-a acoperit pămîntul lui Dumnezeu.*

Dacă dorim să subliniem efectul pe care l-a avut asupra autorului trăirea unei experienţe atît de tragice ca cea a războiului, elevii pot fi îndemnaţi să observe imagini, sentimente şi chiar

[5] M. Zaciu, *Camil Petrescu şi modalitatea estetică a romanului*, în *Glose*, Cluj, Editura Dacia, 1970, p. 168.

Scanned with OKEN Scanner

expresii similare în roman și în versurile din *Ciclul morții*, aspect care pledează pentru autenticitatea operei.

Ștefan Gheorghidiu este un *intelectual* cu aspirații și sentimente unice, care-l situează de la început într-un alt plan, opus marii majorități. Personaj *complex*, natură *reflexivă*, își dezvăluie viața sufletească pe calea analizei operate cu luciditate sau prin confesiune.

El are o ordine a sa interioară, nemodificabilă, care, privită din afară, poate apărea curioasă. Nepotrivirea dintre această ordine a eroului și ordinea lumii exterioare, imposibilitatea de a găsi un mod de a trăi în conformitate cu *ideea* sa fac din el un inadaptat ce refuză relativitatea logicii.

Aspirația spre puritate, adevăr, perfecțiune îi particularizează structura sufletească într-o lume în care averea este totul și minciuna se practică.

Student sărac, cu rude bogate pe care le disprețuiește, se dăruiește studiului filozofiei cu aceeași pasiune cu care avea să iubească „o colegă de universitate", blondă, „cu ochi mari, albaștri, vii ca niște întrebări de cleștar".

Moștenind o avere considerabilă, cei doi soți, lipsiți de grija zilei de mîine, pătrund în societatea mondenă, care, observă eroul, „trezise în femeia mea porniri care dormitau latent".

Ela, descoperindu-se treptat cu un talent necunoscut pînă atunci, observă, cataloghează, vrea.

Și așa începe zbuciumul lăuntric al soțului care vede, gîndește, analizează *lucid* fiecare gest al său și al celorlalți, pentru că noua situație materială facilitează înstrăinarea celor doi prin insinuarea unui al treilea, un „dansator" priceput în galanterii feminine.

Gheorghidiu, o mare sensibilitate, trăiește o dramă generată de aplicarea absolutului la un sentiment efemer, înregistrînd totul prin simțurile lui care se zbat din nevoia de certitudine. Dacă la început reface procesul comparativ în urma căruia Ela „a început să se ocupe cu superioritate" de ținuta lui, ulterior constată cum „femeia mea se înstrăina, în preocupările și admirațiile ei, de mine".

Psihologia personajului, zbuciumul său sînt sugerate prin cuvînt în construcții simple. Viața a devenit „o tortură continuă" fiecare moment: vizitele la Anișoara, excursia la Odobești sînt înregistrate prin ecourile lor în conștiința personajului chinuit de incertitudine, desfigurat psihic iremediabil.

Palid la fiecare scenă, chinuit „lăuntric", ca să pară vesel, Gheorghidiu se răsucește de durere, căci simte că este de prisos,

Scanned with OKEN Scanner

ridicol și deplasat, în timp ce alți bărbați, cu simțul realității, „manifestau îngăduință, răbdare, siguranță" în situații asemănătoare. Suferința este înregistrată lucid prin efectele ei: „Mi-era pielea uscată, capul dur și gol să poți lovi cu ciocanul în el, parcă tot gîtul plin de cîlți"[6].

Gheorghidiu, după cum singur mărturisește, nu a fost „nici o secundă gelos", ci a suferit din iubire. Acceptînd-o pe Ela la început din milă, apoi din obișnuință, sfîrșește prin a o iubi cu pasiune, topind în ea idealul lui, aspirația către puritate, adevăr, perfecțiune. Înstrăinarea Elei face să se rupă, să se prăbușească „Axa lui sufletească: încrederea în puterea (...) de deosebire și alegere, în vigoarea și eficacitatea inteligenței". Ceea ce-l frămîntă pînă la desperare este nu atît incertitudinea în care se zbate, cît faptul că s-a înșelat, că nu a putut intui de la început adevărul constatat ulterior cu o „uimire dureroasă":

„...eu descopeream acum, treptat, sub o madonă crezută autentică, originalul: un peisaj și un cap străin și vulgar"[7].

Incapabil să facă compromisuri cu sine și cu cei din jur, Gheorghidiu, intelectual lucid, parcurge drumul dramei erotice dimensionate corect numai în urma celeilalte experiențe, copleșitoare, a frontului.

A doua parte a romanului, continuîndu-o în mod firesc pe prima, completează experiența vieții cu cea a războiului. Și dacă „partea întîi" ... e o fabulație, partea a doua a cărții, aceea care începe cu întîia noapte de război, este construită după memorialul de campanie al autorului, împrumutat cu amănunte cu tot, eroului"[8].

Tehnicii introspecției psihologice îi ia locul acum cea a jurnalului construit din fapte, impresii, reflecții, urmărind să lumineze „viața interioară a insului", pentru care războiul este „drama personalității" nu „cataclism anonim", căci dramele interioare au fost în război cele mai cumplite, înregistrează autorul, participant activ la lupte.

„Aceste pagini constituie tot ce s-a scris mai subtil, mai frumos despre război, în literatura noastră, și ar sta cu merit alături de pagini străine strălucite"[9] mărturisește elogiativ G. Călinescu.

---

[6] Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, București, Editura Minerva, 1975, p. 92.
[7] *Op. cit.*, p. 79.
[8] Camil Petrescu, *Cuvînt după un sfert de veac*, în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, București, Editura Minerva, 1975, p. 343.
[9] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 659—661.

Scanned with OKEN Scanner

Izvorîte dintr-o experienţă directă, ele urmăresc să înregistreze adevăratul traumatism moral al soldatului, lozincile patriotarde la modă în presa şi proza vremii, afirmînd primatul unei alte realităţi în care: „La atac nu se pornea cu discursuri, soldaţii nu chiuiau de bucurie cînd primeau ordin de luptă" /.../. „Orgiile de sînge şi foc sînt domeniul fanteziei, munţii de cadavre n-au existat... nu curg rîuri de sînge la război, nu sînt atacuri de baionetă. ."[10] şi autorul constată:

„Cărţile care exagerează masacrele sînt tot atît de duşmane adevărului cît şi cele care idilizează luptele"[11].

Acelaşi, lucid, Gheorghidiu rămîne intelectualul onest, străin de fanfaronada patriotardă politicianistă. Confruntat cu realitatea frontului, el nu rămîne un simplu observator al acesteia notîndu-şi constatările, ci trăieşte intens o experienţă consumată în întregul ei, o experienţă esenţială pe care o comunică, integrînd cititorul înlăuntrul faptelor, al haosului general, al dramei colective şi individuale fără a-i explica nimic, fără aură eroică, fără mistificare.

Imaginea grotesc-tragică a cîmpului de luptă, spaima înnebunitoare în faţa morţii, degradarea fizică dar mai ales psihică, absurditatea acestui măcel reprezintă faţa adevărului care distruge ordinea interioară a individului.

Drama lui se identifică cu cea a tuturor celor aflaţi pe front care aşteaptă neîncrezători „soarele de mîine, înfioraţi de gînduri sumbre: Dar după primele cinci minute de luptă, voi mai fi oare în viaţă?".

Gheorghidiu se descoperă copleşit de teamă, cuprins de panică, superstiţios, dar aproape de oamenii cu care această experienţă l-a înfrăţit. Buzele-i ard, întrebări chinuitoare „picură în suflet", dar nu dezertează din dorinţa trăirii plenare a fiecărui moment: „... n-aş vrea să existe pe lume o experienţă definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact, să lipsească ea din întregul meu suflet"[12].

În raport cu ce îl înconjoară, cu viaţa şi moartea, nesocotind parcă timpul şi spaţiul, drama sa erotică îi apare infimă. Acum sufletul se zbate în incertitudinea momentului următor, incapabil de a fi prevăzut. Şi dincolo de acest zbucium, de egoismul fiecăruia, de teama de moarte rămîn „oamenii aceştia, convoi cu

---

[10] Camil Petrescu, *Mare emoţie în lumea prozatorilor de război* în *Teze şi antiteze*, op. cit., p. 89.

[11] *Idem*, p. 90.

[12] Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, p. 189.

Scanned with OKEN Scanner

mine, camarazii mei, /.../ singurul spirit acum pe lume, pentru mine, şi orice gest al lor mă înduioşează ca gesturile unui copil drag"[13].

În comparaţie cu frazele răsunătoare rostite în Cameră cu privire la pregătirea armatei române capabile să cîştige mari bătălii „fără tunuri, fără mitraliere şi fără cartuşe", „numai prin moral", imaginea frontului este copleşitoare. Fiecare moment este consemnat prin ecoul şi reacţia lui sufletească. Un glonţ din cele multe îl „descheie în tot sufletul".

Armamentul lipseşte, ordinele contradictorii produc panică, învălmăşeală. Nepriceperea, atmosfera frontului sădesc teama, groaza. Oamenii care şi-au pierdut atributele umanităţii mărşăluiesc la nesfîrşit, greu, apăsat, lipsiţi de echipament, dar mai ales torturaţi de ideea luptei. Imaginea nu mai este a omului, ci a masei şi efectul este copleşitor. Depersonalizarea apare ca o urmare firească a unei atmosfere în care individualitatea e anulată.

Observaţia e realistă, notaţia sigură, precisă, creînd imagini apocaliptice precum cea din capitolul *Ne-a acoperit pămîntul lui Dumnezeu.*

„Ne retragem scurt pe muchia rîpii şi tragem mereu, senin, fără să ştim ce ne aşteaptă. E un schimb de răpăieli şi fîşîituri cînd dau şi eu, agitînd mîna, semnul retragerii. Acum pornesc iar spre noi. Pesemne că plecarea noastră nu mai e însă conformă planului lor, pentru că trăsnetele de obuze se prăbuşesc acum în plutonul meu. Cădem cu sufletele rupte, în genunchi ne aruncăm jos, care cum putem, apoi alergăm, coborîm speriaţi, împrăştiaţi, fără să ştim cîţi mai sîntem, mai ales acoperiţi de pămînt şi fum, cum arătăm acum. E o schimbare de sus în jos, ca şi cînd ar fi căzut tîmpla cerului şi jumătate din privelişte s-ar fi răsucit ca într-un ochi bolnav, ca într-o oglindă dintr-o dată întoarsă.

O întîrziere întinsă şi pe urmă alte şuierături. Ne prăbuşim o dată cu ele. Nervii plesnesc, pămîntul şi cerul se despică, sufletul a ieşit din trup ca să revină imediat ca să vedem că am scăpat. Nu îndrăznim totuşi să dezlipim obrazul de pămînt"[14].

. . . . . .

„Cei care trimit obuzele trag cu socoteală, fără să fie neliniştiţi de către artileria sau focurile noastre, iar de sus, de unde sînt, observatorii lor pot urmări efectul fiecărui obuz şi deci pot modifica tirul matematic.

Exploziile se succed organizat. Unele le aud la cîţiva paşi, altele în mine. Cum s-a terminat o ruptură, corpul tot, o clipă sleit, îşi înjumătăţeşte răsuflarea şi se încordează iar, sec, în aşteptarea celeilalte explozii, ca un bolnav de tetanos. Un vîjîit scurt, pe care urechea îl prinde cu un soi de anticipaţie, încleştezi dinţii, cu mîna îndoită deasupra capului, într-o convulsie epileptică şi aştepţi să fii lovit drept în moalele capului, să fii împrăştiat. Deasupra ta, întîia explozie îţi sparge urechile, te năuceşte, a doua te acoperă de pămînt. Dar prin faptul că le-ai auzit pe amîndouă, nu eşti mort. Animalic, oamenii

[13] *Idem*, p. 209—210.
[14] *Idem*, p. 262—263.

se strîng unii lîngă alţii, iar cel de la picioarele mele are capul plin de sînge. Nu mai e nimic omenesc în noi"[15]. (...) „Încercăm, sleiţi, s-o luăm la dreapta. Dar şi acolo obuzele ne ajung înainte, căci ei calculează, prevăzînd, ca vînătorii de porumbei. Nu pot gîndi nimic. Creierul parcă mi s-a zemuit, nervii, de atîta încordare, s-au rupt ca nişte sfori putrede. (...) Nu mai îmi dau seama dacă oamenii au obrazurile murdare de pămînt sau de funingine. Abia mai înţeleg bocetul, ca o litanie, ca un blestem apocaliptic, din adîncul adîncurilor parcă.

— Ne-a acoperit pămîntul lui Dumnezeu"[16].

Anticalofil declarat, în măsura în care repudia frumosul ostentativ, Camil Petrescu consemnează cu exactitate matematică totul: de la faptul exterior la ecoul puternic, prelung, interior, capacitatea de observaţie împletindu-se cu introspecţia, modalitate artistică specifică prozei sale.

Cuvintele simple notează sigur, precis fiecare amănunt, verbele la timpul prezent persoana întîi, frecvente, sugerează mişcarea (retragem, să ştim, e, cădem, alergăm, coborîm etc.), realizînd — ca în întreaga scriere — o legătură puternică între cititor şi povestitor, de parcă ambii s-ar afla pe cîmpul de luptă. Substantivele provenite din verbe sau înrudite cu ele ca formă („un schimb", „răpăieli şi fîşîituri", „retragere", „plecarea"), formele participiale cu valoare de adjective sau adverbe („suflete rupte", „coborîm speriaţi, împrăştiaţi" etc.) amplifică dinamismul imaginii dîndu-i o mare forţă vizuală întregită de alta auditivă ca rezultat al folosirii în cuvinte apropiate a unor sunete cu rezonanţă specifică atmosferei frontului: „schimb viu de răpăieli şi fîşîituri", „trăsnetele de obuze se prăbuşesc acum în plutonul meu", ... „Coborîm speriaţi, împrăştiaţi, fără să ştim cîţi mai sîntem, mai ales acoperiţi de pămînt şi fum" ...

Şi în acest vălmăşag de trupuri căzute la pămînt, de zgomote din ce în ce mai puternice, notaţia interioară este scurtă, dar sugestivă: oamenii cu „sufletele rupte" simt că „nervii plesnesc", că „sufletul a ieşit din trup ca să revină imediat, ca să vedem că am scăpat".

Întreaga imagine este a unei lumi pe dos („... ca într-o oglindă, dintr-o dată întoarsă").

Frazele alcătuite mai ales din propoziţii scurte, principale, au un ritm alert, ce caracterizează momentul.

Apropierea omului de pămînt este generată de sentimentul groazei, amplificat acum la dimensiuni ce depăşesc graniţele individului. Toţi sînt „cu ochii scoşi din orbite, albi de groază".

[15] *Idem*, p. 264.
[16] *Idem*, p. 265.

Scanned with OKEN Scanner

De la depersonalizare pînă la animalitate nu mai este decît un pas. Şi el se produce, căci zgomotul exploziilor e perceput cu maximă intensitate. Distanţa se confundă cu omul, reacţia interioară se consemnează ca un act de desfiinţare: o explozie receptată e „o ruptură, corpul rămîne sleit, îşi înjumătăţeşte răsuflarea şi se încordează iar, sec, în aşteptarea celeilalte explozii, ca un bolnav de tetanos".

Imaginea este apocaliptică, oamenii dezumanizaţi, stăpîniţi de groază, fără speranţă, se strîng „animalic" unii lîngă alţii. Amploarea gradată e sugerată prin cuvinte simple, succesive: „. . . întîia explozie îţi sparge urechile, te năuceşte, a doua te acoperă de pămînt". În acest peisaj impresionant prin nota de autentic a momentului, „bocetul" şi cuvintele lui Marin Tuchei consemnează o întoarcere în veac, dincolo de treptele civilizaţiei.

Stilul simplu, necăutat, precis şi sigur, colorat foarte rar de cîte o comparaţie sau un epitet surprinde o realitate plină de tragism, mişcarea sufletului într-o conjunctură dramatică.

Sentimentele acestor oameni, de sfîrşeală, groază, deznădejde, de pierdere a individualităţii, de laşitate sau solidaritate umană sînt şi sentimentele lui Gheorghidiu. Războiul e marea încercare a vieţii lui şi a celorlalţi care n-au căzut, e marea experienţă care îl face să privească zîmbind scrisoarea anonimă primită, prin care era încunoştiinţat că Ela îl înşală. Şi cu aceeaşi superioară înţelegere a vieţii şi a rosturilor ei:

„I-am dăruit nevesti-mi încă o sumă ca aceea cerută de ea la Cîmpulung şi m-am interesat să văd cu ce formalitate îi pot dărui casele de la Constanţa. I-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiectele de preţ la cărţi . . . de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul"[17].

De ce? pentru că Gheorghidiu nu este un învins, în el există suficiente disponibilităţi pentru a mai încerca atingerea idealului, căci a rămas egal cu el însuşi: „M-am înşelat o dată, aş mai putea încă încerca, din nou . . ."

De subliniat tocmai faptul că în plan moral personajul nu este înfrînt, chiar dacă experienţa de viaţă i-a adus nefericire. Clarificarea s-a produs, iar omul a rămas acelaşi, cu ochii şi sufletul deschise în dorinţa de cuprindere a absolutului.

Într-o manieră clasică, Camil Petrescu realizează două personaje care, fără a fi bine conturate, cumulează trăsăturile omului potrivit societăţii, opuse structural eroului principal şi reliefîndu-i superioritatea morală.

---

[17] Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 314.

Scanned with OKEN Scanner

Nae Gheorghidiu, unchiul lui Ștefan, „deputat" „foarte temut cu o gură rea" dar „amuzant" pînă la trivialitate, „n-avea opinii exclusive, ci era cu lenevie sceptic, amabil și împăciuitor în principii"[18]. Om cu stare și cu „o vagă facultate de drept", știe să facă bani, se avîntă în afaceri rentabile cu siguranța celui ce trebuie să cîștige convins că averea este totul, fapt pentru care își exprimă dezacordul cu privire la interesele nepotului său:

„Cu filozofia dumitale nu faci doi bani. Cu Kant ăla al dumitale și cu Schopenhauer nu faci în afaceri nici o brînză. Eu sînt mai deștept ca ei, cînd e vorba de parale"[19].

Prin asocierile de cuvinte, scriitorul subliniază cinismul personajului, lipsa de respect față de cultură (alăturarea numelui lui Kant de forma populară a pronumelui demonstrativ „ăla" și de expresia „nu faci nici o brînză" e semnificativă), dar și siguranța omului practic care știe că totul este să faci bani, nu filozofie.

Din aceeași categorie socială, Tănase Vasilescu Lumînăraru impresionează prin ținuta sa sobră, mascîndu-și favorizat de „veșnicii lui ochelari negri", neștiința de carte. Lansat în afaceri fără să se priceapă la ceva, reușind să înșele însă pe toată lumea, este „de douăzeci de ori milionar în aur".

În consecință, drama lui Gheorghidiu se consumă pe fundalul unei societăți mediocre, animată de scopuri meschine vizînd în primul rînd profitul, cu convingerea că „scopul scuză mijloacele". În timp ce reacția Elei corespunde acestei lumi, Ștefan Gheorghidiu i se opune prin întreaga sa fizionomie spirituală în care nu mai recunoaștem general-umanul ca în romanul tradițional.

Prin prezentarea tuturor faptelor, observațiilor într-un plan exterior în raport cu o conștiință unică, aceea a personajului principal, romanul se structurează într-o compoziție închegată, unitară, determinată de fluxul memoriei naratorului. În acest fel, unitatea scrierii este o problemă de perspectivă, de arhitectură epică la fel ca în *Patul lui Procust*.

Inovator al tehnicii romanului, mai ales prin *Patul lui Procust*, Camil Petrescu a dovedit superioritatea prozatorului intelectual fără tendințe sentimentale, confirmat în concepție de dezvoltarea ulterioară a romanului universal.

Proza sa, din care se desprinde o fină intuiție psihologică și un cald umanism, a deschis drumul romanului românesc modern.

---

[18] *Idem*, p. 22.
[19] *Idem*, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

RĂSCOALA

de *Liviu Rebreanu*

Deosebit de povestire, schiță, nuvelă, romanul construiește un univers mult mai bogat, mai variat în planul ficțiunii artistice decît cel al existenței noastre reale, în care este plasat însuși creatorul.

Amploarea universului se realizează printr-o suită de evenimente epice, care permit explorarea unei lumi, observarea problemelor dramatice și psihologice care o frămîntă.

Legat indisolubil de existența umană, romanul e ancorat în istorie, căci „... orice creațiune — trebuie să fie în chip necesar și un document"[1]. Dar fenomenele sînt depășite prin creația scriitorului, romanul fiind în același timp „act de creație și de cunoaștere"[2].

I. *Configurarea ansamblului structural cu particularitățile lui compoziționale*

În dezvoltarea epicii românești, Rebreanu este creatorul romanului modern puternic ancorat în social, deosebit fundamental de ceea ce realizase pînă atunci N. Filimon, Duiliu Zamfirescu, dar, mai ales, deosebit de ceea ce crease Sadoveanu avînd ca erou țăranul.

Apariția, în 1932, a romanului *Răscoala* este o demonstrație de forță epică, evidențiată magistral încă de la apariția, în 1920, a lui *Ion*, urmat la scurt timp de *Pădurea spînzuraților* (1922).

Avînd la bază o documentație serioasă, mărturii ale timpului, literatura inspirată de evenimente, dar mai ales discuții purtate cu oamenii din satele din Argeș și Teleorman, romanul *Răscoala*

---

[1] G. Călinescu, *Cîteva cuvinte despre roman*, în *Ulisse*, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 441.

[2] Ion Vlad, *Preliminarii la o poetică a romanului*, în *Literatura în actualitate*, Cluj, Editura Dacia, 1971, p. 137.

este rezultatul unei munci deosebite, al unei strădanii de înțelegere și recreare artistică a universului rural din Muntenia, bulversat de evenimentele din 1907.

Valorii *artistice* a romanului i se adaugă astfel și aceea de *document*, subliniind atitudinea obiectivă a scriitorului ce aspiră spre romanul total, întrucît „creația literară nu poate fi decît sinteză" după opinia sa.

„Realitatea pentru mine — mărturisește autorul — a fost numai un pretext pentru a-mi putea crea o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întîmplările ei"[3], legată însă prin fire puternice de aspectul de viață care a generat-o, căci în primul rînd „artă înseamnă creațiune de oameni adevărați și de viață reală. Nu atît meșteșugul stilistic, cît mai ales pulsația de viață interesează" declară L. Rebreanu în 1926 (20 februarie) într-un interviu acordat periodicului „Viața literară"[4].

Aceste afirmații, întărite de opera sa, îl definesc pe Rebreanu ca un *prozator realist*, preocupat de o lume suferindă, risipind imaginea idilică, mitică, decorativă din literatura anterioară, opunînd țăranului înțelept, conservator, cu vocația povestirii, personajul motivat în reacțiile sale de un context social-economic imediat, om al acțiunii.

Autorul, observator al evenimentelor, realizează o imagine grandioasă a răscoalei din 1907 ce dă sentimentul de autenticitate, prima operă de amploare dedicată mișcărilor țărănești, un moment important în procesul de maturizare a epicii românești. Exprimîndu-și simpatia față de țărani, dînd glas speranței că mecanismul social se va schimba, opera se constituie ca o *proză epopeică de observație socială*, o continuare a lui *Ion*, unde lupta pentru pămînt era purtată de un singur personaj. Legătura dintre cele două romane este făcută de Titu Herdelea, fiul învățătorului din Pripas, venit la București ca să se afirme în literatură.

Un realism dur, obiectiv caracterizează epicul scriitorului ardelean, izvorît din profunda observație socială, amplificată prin notarea amănuntelor, care, investite cu semnificații, devin reprezentative, esențializînd concretul. Caracterul obiectiv este accentuat și de folosirea persoanei a treia a verbului, care dă impresia cititorului că „vede" totul odată cu scriitorul.

Este remarcabilă capacitatea lui L. Rebreanu de a surprinde existența pe dimensiunea spațiului românesc, făcînd să trăiască

---

[3] Liviu Rebreanu, *Mărturisiri literare*, București, Editura Minerva, 1971, p. 296.

[4] Cf. Șerban Cioculescu, *Varietăți critice*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 317.

într-o imagine impresionantă *sufletul colectiv, puternicele conflicte și freamătul vieții sociale.*

Structura compozițională este de o geometrie clasică, *circulară*, deschisă și închisă cu discutarea aceleiași probleme, pămîntul, care este și problema centrală a romanului.

Clasic și prin *intrigă, gradare*, prin felul cum sîntem *introduși în timp și spațiu*, romanul sparge clișeul printr-o construcție epică de o *remarcabilă vigoare* care decurge dintr-o *altă viziune asupra vieții*, motivînd *atitudinea scriitorului* ce surprinde existența în aspectele ei definitorii.

Siguranța construcției epice, puterea de creație și forța de evocare depășesc nesiguranța și căutările predecesorilor, romanul închizînd între paginile lui *caracteristicile unui timp și ale unui spațiu bine definite.*

Capitolele, întîi, *Răsăritul*, și ultimul, al XII-lea, *Apusul*, cu aceleași personaje în împrejurări asemănătoare, dau simetrie compoziției grupate echilibrat în două părți: *Se mișcă țara* și *Focurile*, fiecare alcătuită la rîndul ei din șase capitole.

Obiectivul scriitorului este mobil și acoperă *un spațiu amplu*, cel al satului și al orașului, medii sociale diferite ce se întîlnesc în legătură cu problema care dă *unitate* compoziției, aceea a pămîntului și implicit a țăranului. Punctele de vedere deosebite definesc ruptura dintre sat și oraș, imposibilitatea comunicării în condițiile social-economice specifice momentului.

Dacă satul apare ca un spațiu în care se consumă o existență dramatică, orașul se dovedește izolat de această realitate, deși este preocupat de ea, superficial și pierdut în discuții prelungite, cu o existență monotonă, „absentă", mediocră, răscolit de „vorbe mari". Raportul dintre sat și oraș, la care se adaugă climatul social al vieții țăranului, motivează conflictul și deci răscoala.

Viziunea romanului este *panoramică*, plină de mișcare, dispusă pe *planuri care alternează sau se întretaie*. Folosind *tehnica contrapunctului*, Rebreanu reușește să diferențieze fundamental clasele sociale și atitudinea lor în problema țărănească (Pămînturile — Flămînzii; Luminile — Friguri).

II. *Selectarea unor fragmente semnificative care vor fi comentate analitic și raportate la întreg.*

Semnificativ, titlul primei părți, *Se mișcă țara*, surprinde o stare de spirit generală creată de veșnic discutata și nerezolvata situație a celor fără pămînt de la sate.

Scanned with OKEN Scanner

„Dumneavoastră nu cunoașteți țăranul român, dacă vorbiți așa! Ori îl cunoașteți din cărți și din discursuri, și atunci e mai trist, fiindcă vi-l închipuiți martir, cînd în realitate e numai rău, și prost, și leneș!

Ilie Rogojinaru sfîrși, gîfîind de convingere. Își șterse chelia sfătoasă cu o batistă mare tărcată și își smuci mustața groasă, pleoștită, din care cîteva fire i se încurcaseră, supărîndu-l, în colțurile gurii. Era arendașul moșiei Olena—Dolj. Slăninos și burtos, cu gît de taur și capul rotund, avea niște ochi căprui săltăreți și o figură jovială, parcă pornită mereu numai spre bucurii.

Se uită la tovarășii de compartiment, văzu că nu i-a convins și gîfîie mai tare. Atunci Simion Modreanu, director în Ministerul de Interne, îmbrăcat cu multă cochetărie, tuși ușor, să-și dreagă glasul, și rosti sentențios:

— Domnul meu... domnule Rogojinaru, un lucru rămîne indiscutabil: că noi toți, dar absolut toți, trăim de pe urma trudei acestui țăran, așa prost, și leneș, și rău cum îl categorisești dumneata!"[5].

Fragmentul, sugestiv prin imaginea arendașului, fixează de la începutul romanului un conflict social care, adîncindu-se, va genera evenimentele încărcate de semnificații ale anului 1907.

S-ar părea că țăranul este „și rău, și prost, și leneș" după cum declară Ilie Rogojinaru, dar aceasta este o altă realitate. Este realitatea arendașilor asemenea lui Platamonu, colonelului Ștefănescu, Cosma Buruiană, care, pe lîngă cîștigul proprietarului, scot măcar tot atîta pentru ei din exploatarea țăranului sărac, fără pămînt, căruia nu-i rămîne pentru sine mai nimic, trebuind să se îndatoreze permanent la stăpîn. „Boierul sau locțiitorul lui, arendașul, e stăpînul satului. El e legea, el e tot" mărturisește cu durere învățătorul Ion Dragoș.

Țăranul vrea pămînt, aceasta fiind unica lui aspirație, căci numai așa poate fi și el om.

Însoțindu-l pe Grigore Iuga la moșia acestuia, la Amara, Titu Herdelea are ocazia să admire pămînturile boierești care se înșirau de-o parte și de alta a drumului pînă departe:

„...Dar pămînturile oamenilor unde sînt?

Grigore Iuga tresări. Nu așteptase acuma întrebarea, deși, pe cînd îi explica, pe drum, în cîteva rînduri, i-a fulgerat și lui prin minte și chiar s-a mirat că Titu nu i-o pune. Își reveni repede și răspunse:

— Apoi vezi, pămînturile oamenilor, asta e chestia țărănească!... Pămînturile! Nu prea sînt, și unde au fost s-au cam spulberat... Dar asta-i altă poveste!"[6].

Răspunsul sincer explică nemulțumirea crescîndă a maselor sărăcite, incapabile să mai iasă la liman, problema țărănească

---

[5] L. Rebreanu, *Răscoala*, vol. I, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1960, p. 3.

[6] *Idem*, vol. I, p. 59.

fiind o durere străveche, „care apasă sufletele ca o pîclă năbușitoare".

Vorbind tot despre țărani și pămînt, învățătorul din Amara, Ion Dragoș, este „mai întunecat", cu o „străfulgerare aspră în ochi", căci suferința celor mulți este și a lui: „Numai vreo minune dacă s-ar întîmpla..."

Dar minuni nu se întîmplă, chiar dacă zvonurile răspîndite pomenesc despre vestitorii de la domnie, pe cai albi, care anunță porunca lui vodă să se împartă pămînturile boierești țăranilor. Proiecție simbolică, aceștia confirmă starea de spirit a țărănimii, convinsă că fără pămînt nu mai poate să trăiască.

A doua parte a romanului se tensionează spre punctul culminant al răscoalei, reprimată sîngeros de armata adusă de noul guvern care în Cameră a pactizat cu fostul guvern pentru „binele" țării, luînd măsuri „energice". Înfrînți, țăranii au suportat teroarea pedepsei și au rămas în aceeași situație.

Romanul se constituie din *acumulări de episoade* epice variate, din lumea satului sau a orașului, între care circulă nestingherit Titu Herdelea.

Fapte mărunte, banale, discuții, se însumează într-o construcție monumentală impresionantă, efectul final fiind realizat printr-o extraordinară mînuire a detaliului creator al tabloului social de amploare.

Fără a urmări individualizarea caracterelor, scriitorul le creionează prin cîteva trăsături esențiale. Miron Iuga, „boier sadea", cu „șapte mii de pogoane prima calitate în Argeș", gospodar energic, este tipul boierului vechi, care nu-și dă pămîntul pe mîna arendașului, voluntar, „obișnuit să poruncească și să fie bine...". Fără să-i înțeleagă pe țăranii ajunși la limita răbdării, Miron Iuga este omorît de răzvrătiții veniți la conac să-și ceară drepturile. Fiul său, Grigore Iuga, întors de la studii din străinătate, deși animat de gînduri umanitariste, nu face nimic pentru a-i ajuta pe săteni. Soția lui, Nadina, frumoasă, ușuratică și cinică, urmărește satisfacerea plăcerilor imediate. Ruptă de pămîntul pe care-l arendase grecului Platamonu, refuză să vîndă moșia Babaroaga țăranilor veniți pentru negociere cu speranța că vor obține și o înlesnire:

„ — Crezi că pentru ochii voștri am să-mi risipesc averea? Nu, băiete, și nu, oameni buni! Eu vînd moșia, ca să iau bani în schimb, nu ca să fac pomană altora. Pomană poate să facă statul, dacă vrea..."[7].

[7] *Idem*, vol. I, p. 210.

Scanned with OKEN Scanner

Asemănători în convingeri, urmărind maximum de profit, sînt şi arendaşii Cosma Buruiană, Platamonu, colonelul Ştefănescu. Îndrăzneţi, slugarnici cu boierii, aroganţi cu ţăranii aceştia se îmbogăţesc „văzînd cu ochii". În satul Curteanca se află „reşedinţa" lui Popescu Ciocoiul, demn urmaş al lui Dinu Păturică şi Tănase Scatiu care „a ştiut să lucreze dacă a reuşit să scoată pe stăpînul său din casă şi să se instaleze dînsul".

În planul opus sînt ţăranii sărăciţi cu fiecare an, rămaşi fără pămînt, batjocoriţi. Notaţii scurte înregistrează situaţia maselor, intuiesc psihologia lor, conducînd către relevarea unui *personaj colectiv complex*, realizat cu o mare forţă de sugestie. Acuzaţi de Cosma Buruiană că au furat o jumătate de vagon de porumb, ţăranii, nevinovaţi, sînt bătuţi fără milă. Ignat Cercel rămîne fără porc în ogradă, căci nu are cu ce plăti birul perceptorului Bîrzotescu. Aristide, băiatul lui Platamonu, necinsteşte fata unui ţăran. Iarna se abate nemiloasă peste sat, îngropîndu-i în zăpadă; oamenii nu au porumb, n-au lemne, n-au ce mînca. Melente Heruvimu „înalt, supt, cu faţa galbenă" nu are cu ce-şi hrăni cei trei copii şi nevasta bolnavă. Cînd cer să se schimbe învoielile vechi cu altele „mai favorabile lor", Miron Iuga îi ameninţă că va aduce străini să muncească: „— Apoi aşa nu-i bine, cucoane, făcu Luca Talabă dîrz. Nu-i bine de loc"[8].

Ritmul, lent la început, se accelerează în a doua parte, determinat de succesiunea evenimentelor. Contribuind la realizarea unei atmosfere în care mocneşte ura, el încetineşte înainte de izbucnirea revoltei, ca să redevină alert în timpul răscoalei. Simţim astfel în mobilul acesteia o stare de spirit veche, apăsătoare, de lungă durată.

Focurile este „romanul" urgiilor descătuşate, al revoltei generale, care nu mai poate fi stăvilită decît cu forţa, căci „nici strîmbătatea nu poate stăpîni mereu şi trebuie să vie vremea dreptăţii".

Într-o atitudine caracteristică prozatorului modern, L. Rebreanu pune mai puţin accent pe naraţiunea faptelor, acesta deplasîndu-se spre surprinderea *psihologiei masei* prin intermediul unor scene ce „vorbesc" nu prin comentariul autorului, ci prin ele însele (cuvînt, punctuaţie, subtext).

Concentrarea se obţine prin tehnica juxtapunerii secvenţelor care, fără a fi numeroase, surprind dramatismul existenţei. Satul

---

[8] *Idem*, vol. II, p. 248.

Scanned with OKEN Scanner

este „un cazan clocotitor". Un fapt banal, precum bătaia primită de Costică, băiatul lui Pavel Tunsu, de la șoferul Nadinei, dă glas nemulțumirii generale mocnite:

„— Așa-i, de ce să bată copilul?... Că doar nu le-a mîncat averea! (...)
— (...) Ia să știe că pui mîna pe par, să vedem, ar mai îndrăzni să te mai batjocorească?"[9].

Semnificativ pentru tensiunea în continuă creștere a țăranilor este dialogul dintre Leonte Orbișor și Trifon Guju.

„— Bați coasa, Trifoane, ori...? întreabă Leonte, fără mirare.
— O bat să fie bătută! zise Trifon fără să ridice capul.
— Mi se pare că vrei să cosești înainte de-a semăna?
— Apoi dacă trebuie?... De!"[10].

Trebuie. Sigur că trebuie. Nimic nu mai poate fi îngăduit ca înainte. Marin Stan ceartă boii răzlețiți spre fundul ogrăzii.

„...Ce, nu ți-e bine? Te-ai boierit, ai?...", și după ce îi lovește cu biciul:

„— Să nu fii boier, că te-a luat dracul!"[11].

Durerea se acumulează, oamenii se îndîrjesc, ritmul narațiunii se precipită așa cum se precipită evenimentele: „țăranii fierb și tot își iau vînt să facă ceva, fără să știe nici ei ce anume". Și răscoala izbucnește haotică, dezorganizată, lipsită de un conducător și chiar de un scop precis.

Magistral, Liviu Rebreanu realizează realist mișcarea masei, printr-o notație sobră, concisă. Eroii lipsesc.

Țăranii, uniți prin durere și sărăcie, reprezintă forța, puterea de care se înspăimîntă arendașii (Cosma Buruiană fuge, colonelul Ștefănescu își duce fetele la oraș), boierii și guvernul. Obișnuit lipsiți de omogenitate, acum, în ceasul împlinirii dreptății și răzbunării suferințelor îndurate, oamenii sînt aproape unul de altul, alcătuiesc „un tot" îndreptat împotriva celor ce i-au adus în această situație.

Confruntarea răsculaților cu armata este un moment de maximă tensiune dramatică realizat de scriitor cu mare artă, evidențiind pe de o parte psihologia masei și pe de altă parte imaginea celor ce conduc represaliile, în cadrul aceluiași conflict social adus permanent în prim-plan. Țăranii „se vînzoleau", în timp ce

[9] *Op. cit.*, vol. II, p. 29.
[10] *Op. cit.*, vol. II, p. 45.
[11] *Op. cit.*, vol. II, p. 46.

Scanned with OKEN Scanner

„coloana de soldaţi se tîra pe şosea ca o uriaşă rîmă neagră". E mînie şi dorinţă de răzbunare în toată fiinţa lor:

„Mulţimea de ţărani începu deodată o mişcare pe loc ca o apă bătută de un vînt nehotărît. Era o legănare într-o parte şi într-alta căreia clocotul de urlete îi împrumuta o înfăţişare războinică"[12].

La comanda maiorului Tănăsescu soldaţii trag în aer. Oamenii îşi fac curaj, crezînd că armata va fi de partea lor. Într-o „tăcere mare şi dureroasă", glasul puternic al lui Petre Petre „cade ca o ploaie fierbinte asmuţitoare".

„Frica" şi „o furie mare" pun stăpînire pe prefectul Baloleanu în timp ce maiorul Tănăsescu comandă trompetului să sune.

„Buimăciţi de glasul de alarmă, grupuri de ţărani cu beţe, furci şi coase, ca şi cînd s-ar fi apărat de lupi, se avîntau spre frontul trupelor.

Maiorul Tănăsescu ridică cravaşa. Două comenzi lacome fură subliniate de două zgomote metalice, simple, ritmice. Apoi la intervale foarte scurte, se auzi foarte ascuţit numai cîte un cuvînt scurt:

— ... ochi! ... foc! ...

Gloatele de ţărani se poticniră, parc-ar fi primit fiecare cîte un pumn în piept, numai o clipă, cît pîrîi salva şi pînă cînd ţevile cu gura fumegîndă alb reveniră în poziţia orizontală. Trîmbiţa nu-şi întrerupse deloc ţipetele de aramă... Zdrenţele zgomotului împuşcăturilor încă nu se risipiră şi nici şuierul gloanţelor încă nu apucase a se potoli cînd din vălmăşagul de oameni ţîşniră stropi de sînge şi urlete de durere. Multe trupuri se prăbuşiră, scormonind pămîntul, care cu unghiile, care cu dinţii, toate zvîrcolite de chinuri ca nişte rîme zdrobite:

„Aoleu!..." „M-a omorît, mamă!..." „Aoleu, fraţilor!..." „M-a împuşcat, oameni buni!...".

În acelaşi moment mulţimea se întoarse înapoi, cuprinzînd în fuga ei şi pe puţinii care nu-şi pierduseră îndrăzneala. Spaima îşi înfigea tentaculele nenumărate în cetele zguduite de focul soldaţilor, împingîndu-le într-o goană zvăpăiată spre sat...

Maiorul Tănăsescu îşi ţinea strîns roibul, cu sclipiri de oţel în ochi, cu o uşoară încruntare a muşchilor figurii. Alături trompetul îşi umfla mereu obrajii ca nişte foi automate, legănînd uşor trîmbiţa, în vreme ce calul lui, cu gîtul încordat şi capul în piept, îşi rodea zăbalele cu clăbuci de spumă cenuşie. Mai înapoi, în şosea, prefectul Baloleanu cu picioarele înţepenite, cu ochii rătăcitori, spunea într-una procurorului, care parcă asculta şi nu auzea:

— Ne trebuie sînge rece, ca să nu se verse sînge nevinovat...

Îşi dădea seama că vorbeşte de sînge, vroia să evite cuvîntul şi cuvîntul îi venea pe buze şi-i ardea gura ca o năvală de sînge fierbinte.

Cravaşa maiorului se înălţa iarăşi în aer, glasul lui tăios se sfredeli iar printre sunetele trîmbiţei, armele făcură iarăşi cîteva mişcări scurte şi împuşcăturile trosniră cu acelaşi pîrîit prelung.

---

[12] *Idem*, vol. II, p. 199.

Scanned with OKEN Scanner

— Domnule maior, domnule maior! strigă prefectul fără să-şi poată dezmorţi picioarele. Baia de sînge...

Se opri amărît că iar i-a venit sîngele pe limbă. Ba acum parcă şi mirosul îi gîdila nările. Tănăsescu întoarse capul spre el, dar nu răspunse decît printr-o privire dispreţuitoare. În schimb rosti cîteva comenzi care puseseră în mişcare zidul de soldaţi...

Ţăranii fugeau mîncînd pămîntul, îmbulzindu-se, strivindu-se, urlînd. Se îngrămădeau mai ales pe şosea, dar mulţi se împrăştiau şi prin grădini, prin curţile caselor de margine, fiecare grăbit să dispară în faţa gloanţelor. Pe cîmp rămîneau doar cîteva zeci de trupuri, unele zvîrcolindu-se şi văitîndu-se, altele înţepenite cum le-a găsit moartea. Lîngă şanţul şoselei, Anghelina zăcea cu faţa-n sus nemişcată; lovită de un glonte în frunte; copilaşul în braţele ei moarte plîngea şi vrăjea din mînuţele goale, parcă ar fi căutat să se smulgă de la pieptul mamei. Aproape de ea, un bătrîn se zvîrcolea între un băieţel ucis, cu faţa strîmbată de spaimă, şi Chirilă Păun, care horcăia nemişcat vărsînd la fiecare horcăit sînge negricios, năclăindu-i barba, gîtul, pieptul, închegîndu-se în dungi groase. Pete albe însemnau pe pămîntul gras de la marginea Amarei numai trupurile ţăranilor morţi reci sau agonizaţi, căci cei loviţi mai uşor goneau sau se tîrau printre ceilalţi fugari, vîrstînd calea cu dîre de sînge"[13].

Oamenii „buimăciţi", înarmaţi cu „beţe, furci şi coase" se avîntau împotriva armatei. După comanda maiorului Tănăsescu gloatele „se poticniră", „ţîşniră stropi de sînge şi urlete de durere", iar trupurile „se prăbuşiră" „ca nişte rîme zdrobite". Nesiguranţa, frica pun stăpînire pe mulţimea „care se întoarse" ca să fugă de gloanţe. Spaima este sugerată prin aglomerarea de verbe la toate formele. Imperfectul folosit sugerează continuitatea acţiunii, conferind imaginii un aspect panoramic impresionant.

Dramatismul reprimării revoltei ţărăneşti este amplificat de imaginea copilului care, în braţele moarte ale mamei, „vrăjea din mînuţele goale".

Moartea adusă de gloanţele armatei loveşte, fără alegere, copii, femei, bărbaţi, bătrîni, pentru că au vrut să-şi ia partea lor de viaţă omenească şi presară pămîntul cu „pete albe". Puterea de sugestie este a ansamblului, a faptelor, stilul fiind simplu, obişnuit, colorat uneori de epitete, comparaţii şi, mai rar, de metafore.

În plan opus apar oamenii ordinii burghezo-moşiereşti: avocaţii Baloleanu şi Boierescu, şeful de jandarmi Boiangiu, maiorul Tănăsescu, ce conduc masacrul sîngeros al răscoalei ţărăneşti. Demagogi în gînduri şi cuvinte, cinici, ei vor să potolească setea de pămînt a oamenilor prin comunicarea manifestului guvernului. În realitate, Baloleanu, om voinic, energic, cu ochi albaştri-verzui „care sticleau inteligent şi şiret" „îşi simţea inima sfîrîind",

[13] *Idem*, vol. II, p. 201—206.

iar cînd îi are în față pe răsculați devine „șovăitor", „foarte galben"; cuprins de „o frică nătîngă" i se împleticeau picioarele și-i clănțăneau dinții". Sîngele care începe să curgă în jur îi amplifică teama, dar îi dă și dovada destoiniciei maiorului Tănăsescu, hotărît să-și facă datoria, ordonînd armatei să tragă fără milă. Și enervarea lui traduce același sentiment de teamă în fața răzvrătiților. Comenzile scurte cuprinse în propoziții exclamative alternate cu altele interogative, vocativele, imperativele sînt expresia unei stări psihice de surescitare. Cu sînge rece „urlă" comenzile care seceră vieți omenești, raportînd, după ce a presărat pămîntul cu cadavre, că „în Amara s-a restabilit liniștea și ordinea!".

Oamenii, întorși de unde fugiseră „la ogoare", și-au reluat munca „cu un fel de desperare mută". „Pretutindeni e o năvală de viață nouă. Pomii și copacii au înflorit. Ruinele focurilor, tăciunii, scrumul, peste toate a pus stăpînire primăvara"... O întrebare mută stăpînește încă sufletele: „Apoi cum să trăim fără pămînt?"

În această atmosferă pașnică, de reluare a vechilor obișnuințe, cuvintele lui Lupu Chirițoiu au valoare de mesaj:

„— N-a sosit încă ceasul dreptății, cucoane Grigoriță, dar trebuie să sosească odată ș-odată, că lume fără dreptate nu se poate!"[14].

Dialogul, stilul oral cu aspectul lui firesc dau întregii opere un efect deosebit. În același timp, compoziția cu ritmul ei interior, gradat, dictează — așa cum am văzut — și formei limbii. Nimic nefiresc, nimic retoric, totul pare autentic mai ales cînd acțiunea se desfășoară în lumea satului. Observînd stilul lui L. Rebreanu, G. Călinescu remarca: „Frazele, considerate singure, sînt incolore ca apa de mare ținută în palmă, cîteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde și urletul mării"[15].

Fără să descrie, să analizeze minuțios stări sufletești *Răscoala* este o *construcție monumentală, epopeică,* care *impresionează prin forța de evocare,* devenind originală tocmai prin faptul că surprinde exemplar o experiență de viață.

Privită din puncte de vedere deosebite (al țăranilor, al boierilor, al arendașilor, al orășenilor), problema pămîntului i-a apărut scriitorului „ca însăși problema vieții românești", element central al unei construcții epice de proporții tolstoiene.

---

[14] *Idem,* vol. II, p. 248.

[15] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* București, 1941, p. 650—651.

Scanned with OKEN Scanner

Finalul, construit pe aceeaşi imagine a începutului, cu aceleaşi personaje, subliniază dinamica existenţei în care se înscriu dramele umane, căci *Răscoala*, ca şi *Ion*, este o dramă a „conştiinţei umane degradate, umilite, care se răzvrăteşte"[16].

Deosebită de toate celelalte scrieri, avînd ca subiect mişcările ţărăneşti din 1907, *Răscoala*, alături de *Ion* şi *Pădurea spînzuraţilor* face din L. Rebreanu, după aprecierea criticului Al. Piru, „ctitorul romanului românesc modern"[17].

---

[16] N. Balotă, *Rebreanu şi universul violenţei*, în *Labirint*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970, p. 193.

[17] Mircea Zaciu, în *op. cit.*, p. 109, afirmă că *Răscoala* este o „construcţie monumentală, impresionantă şi prin dimensiuni, dar în egală măsură prin detaliu şi metaforă".

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ENIGMA OTILIEI

de *George Călinescu*

Om de o deosebită cultură, George Călinescu a rămas de-a lungul întregii sale activităţi literare adept al formulei clasice, deschis însă către romantism şi modernism.

În eseul *Clasicism, romantism, baroc* scriitorul, definind aceste tipuri, subliniază că în realitate nu există „un fenomen artistic pur, clasic ori romantic". „Clasicism — Romantism sînt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, separabile numai la analiza în retortă"[1].

Considerîndu-le „utopice", G. Călinescu îşi exprimă preferinţa pentru clasicism perceput sub aspectul valorii: „Înţeleg clasicismul nu ca un stil, în opoziţie de pildă cu romantismul, ci ca un mod de a crea durabil şi esenţial, la îndemîna claselor. Acest sens nu-i de altfel în totul deosebit de acela stilistic, fiindcă marea literatură este în fond aceea de stil clasic, iar ce este măreţ în romantism, baroc aparţine tot ţinutei clasice"[2].

Convins că „marele scriitor se relevă în ultima analiză un clasic", G. Călinescu, privind raportul scriitor—viaţă, afirmă că arta, literatura, trebuie să exprime „adevărurile universale", prozatorul reţinînd întotdeauna tipicul. Valoarea este dată ca atare de „puterea de creaţie" şi nu de tema abordată, căci este un scriitor mare acela care, reluînd o temă veche, o face „reprezentativă", deosebindu-se astfel esenţial de ceilalţi.

Şi puterea de creaţie a lui G. Călinescu se dezvăluie treptat, pornind de la *Cartea nunţii* (1933), acel „exerciţiu minor în vederea unei plănuite opere epice", pînă la *Scrinul negru* (1960), scrierile alcătuind o frescă a societăţii bucureştene din prima jumătate a secolului al XX-lea.

---

[1] G. Călinescu, *Principii de estetică*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968, p. 347.

[2] G. Călinescu, *Sensul clasicismului*, în *op. cit.*, p. 357.

I. Configurarea ansamblului structural cu particularităţile lui compoziţionale

Enigma Otiliei este o capodoperă a genului, apărută în 1938 şi tradusă ulterior în franceză, germană, rusă, cehă, greacă,[3] îmbogăţind tematic şi tehnic proza narativă interbelică.

Dezvăluind panorama socială a Bucureştiului de la începutul veacului al douăzecilea, scrierea conturează o lume de tipuri şi de caractere obiective, izvorîte dintr-o realitate văzută în ce are ea reprezentativ.

Roman de observaţie socială, clasic, de factură balzaciană, Enigma Otiliei dovedeşte afinităţile spirituale ale scriitorului pentru Balzac[4].

Scris la persoana a treia, cu un puternic caracter obiectiv, îţi dă impresia că naratorul descoperă faptele odată cu cititorul, cînd de fapt, el, povestitorul, ştie totul. Începutul, conflictul, prezentarea personajelor, raportul dintre acestea şi scriitor ne conduc spre recunoaşterea unei formule tradiţionale.

Discursul epic se desfăşoară pe două planuri care se întretaie permanent: unul urmăreşte dezvoltarea adolescentină a lui Felix şi altul problema unei moşteniri.

Într-o seară de iulie 1909, Felix Sima, absolvent al Liceului internat din Iaşi, soseşte la Bucureşti la tutorele său, Costache Giurgiuveanu, pentru a studia medicina. Hotărît să facă studii strălucite, Felix, adolescent în formare, este atras deopotrivă de studiul ştiinţific şi de Otilia, fiica neadoptivă a unchiului, care îi trezeşte un puternic sentiment de dragoste. Criza erotică a tînărului ce nu are siguranţa că este iubit este facilitată de comportarea fetei, atentă cu Pascalopol, moşier, avut, dispus să-i satisfacă toate gusturile pentru a o avea în preajmă. Avînd dovada dragostei Otiliei, Felix rămîne nedumerit cînd, după moartea unchiului, aceasta pleacă în străinătate cu Pascalopol, devenind soţia lui. Terminîndu-şi studiile strălucit, Felix ajunge după război profesor universitar cunoscut, cu familie influentă, în timp ce Otilia, despărţită de Pascalopol acum bătrîn, „s-a căsătorit bine".

Al doilea plan are ca punct de plecare averea lui Costache Giurgiuveanu — rămas văduv şi fără copii — căci pe Otilia, fiica celei de-a doua soţii, nu a înfiat-o de teama surorii sale, Aglae Tulea, care îl terorizează în aşteptarea posibilei moşteniri. Grija

---

[3] Cf. Al. Piru, *Din nou G. Călinescu*, în *Varia*, vol. II, Bucureşti, Editura Eminescu, 1975, p. 376—400.

[4] G. Călinescu, *Cîteva cuvinte despre roman*, în *Ulysse* (vorbeşte despre roman, teme şi opera lui Balzac), Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 440—443.

că averea ar putea fi înstrăinată dă naştere unei suspiciuni permanente transmise întregii familii. Acţiunea se precipită în momentul cînd moş Costache face primul accident vascular şi, împleticindu-se printre cărămizile adunate în curte, „căzu moale jos".

Din această clipă lupta pentru avere este făţişă şi învinge cel mai tare, mai viclean, capabil să înşele vigilenţa celorlalţi, Stănică Raţiu.

II. *Selectarea unor fragmente semnificative care vor fi comentate analitic şi raportate la întreg*

Meritul lui G. Călinescu este, incontestabil, de a fi creat tipuri umane recognoscibile dincolo de timp şi spaţiu, cu caractere puternice, plasate într-o atmosferă care, prin coordonatele ei, este fixată temporal şi spaţial.

„Casa avea un singur cat aşezat pe un parter scund, ale cărui geamuri pătrate erau acoperite cu hîrtie translucidă, imitînd un vitraliu de catedrală. Partea de sus privea spre stradă, cu patru ferestre de o înălţime absurdă, formînd în vîrful lor cîte o rozetă gotică, deşi deasupra lor zidăria scotea tot atîtea mici frontoane clasice, sprijinite pe cîte două mensole. La faţadă acoperişul cădea cu o streaşină lată, rezemîndu-se pe mensole despărţite de casetoane, totul în cel mai antic stil, dar mensole, frontoane şi casetoane erau vopsite cu un ulei cafeniu. Zidăria era crăpată şi scorojită în foarte multe locuri şi din crăpăturile dintre faţada casei şi trotuar ieşeau îndrăzneţ buruienile"[5].

Descrierea mediului, a străzii şi casei lui Giurgiuveanu de pe strada Antim nu este o însumare de amănunte nesemnificative. Ca şi în opera lui Balzac, ea, dincolo de faptul că recreează atmosfera, devine o faţă a eroului său, anticipează trăsături caracterologice ale acestuia.

Siguranţa notaţiei, reţinerea amănuntului semnificativ fac din G. Călinescu un maestru al descripţiei. Uşa casei „de lemn umflat şi descleiat" care scîrţîie îngrozitor, treptele „de piatră tocite", ferestrele „pline de un praf străvechi", totul cufundat într-o linişte nefirească, conturează de la început o altă lume. Interiorul, acelaşi soi de amestec de bun gust deteriorat cu improvizaţie:

„O scară de lemn cu două suişuri laterale forma un soi de piramidă în vîrful căreia un Hermes de ipsos destul de graţios, o copie după un model clasic, dar vopsit detestabil cu vopsea cafenie, ţinea în locul caduceului o lampă de petrol cu glob de sticlă în chipul unui astru. Lampa era stinsă, în schimb o altă lampă plină de ciucuri de cristal, atîrnată de înaltul tavan lumina tulbure încăperea. Ceea ce ar fi surprins aici ochiul unui estet era intenţia

[5] G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

de a executa grandiosul clasic în materiale atît de nepotrivite. (...) Acest sistem de decoraţie, precum şi crăpăturile lungi şi neregulate ale pereţilor dădeau încăperii un aer de ruină şi răceală"[6].

Sentimentul din finalul fragmentului se conturează, pe măsură ce Felix descoperă fiecare obiect.

Apariţia temătoare şi contrariată în pragul uşii a lui Costache Giurgiuveanu, „un omuleţ subţire şi puţin încovoiat", rostind greoi, bolborosit:

„— Nu-nu-nu ştiu... nu-nu stă nimeni aici, nu cunosc..." este în concordanţă perfectă cu atmosfera creată anterior, anticipîndu-l, sub aspect caracterologic, pe stăpînul locuinţei.

Pătrunderea lui Felix în casă, descoperirea treptată a celor dinăuntru echivalează cu primul contact al cititorului cu personajele, caracterizate sumar dar sigur de autor.

Otilia cu „un cap prelung şi tînăr", încărcat cu bucle este „subţiratică", Pascalopol, „cam de vreo cincizeci de ani", „elegant prin fineţea pielii şi tăietura englezească a mustăţii cărunte, are „haine de stofă fină" ce emanau un parfum „discret".

Aglae cu „faţa (...) gălbicioasă, gura cu buzele subţiri, acre, nasul încovoiat şi acut" iar ochii „bulbucaţi ca şi aceia ai bătrînului", reţin atenţia tînărului, anticipînd prin aspectul fizic trăsăturile morale ce se vor dezvălui ulterior.

Aurica, „cam de treizeci de ani", „fixînd cu avidă curiozitate pe tînăr" şi Simion, „un bărbat în vîrstă, cu papuci verzi în picioare şi cu broboadă pe umeri", întregesc aspectul eterogen al adunării.

Sugestivă pentru caracterele în curs de definire, dar mai ales pentru relaţiile dintre personaje, ni se pare a fi scena ce urmează acestor prezentări:

„— Proaste zaruri! bombăni Aglae. Apoi după o pauză: dar, Costache, la cine o să stea băiatul?

— La noi! explică Otilia. Şedea acum cu o coapsă pe marginea fotoliului bătrînului, jucîndu-şi ca o pendulă piciorul în vreme ce cu mîna stîngă îmbrăţişase capul vădit mulţumit al aceluia.

— Aşa? se miră Aglae. N-am ştiut: faci azil de orfani.

— Dar Felix are venitul lui — protestă Otilia — nu-i aşa, papa?

— A-a-a-re! bolborosi moş Costache, privind ca un protejat în ochii Otiliei care îi scutura un fulg de pe haină.

— Atuncea faceţi pensiune, continuă implacabil Aglae. O să aibă Otilia cu cine se distra, ce zici, Pascalopol?

Pascalopol îşi muşcă puţin buza de sus, cam schimbat la faţă, dar lovind zarurile, răspunse conciliant:

— Aşa eşti dumneata, cocoană Aglae, maliţioasă"[7].

---

[6] *Idem*, p. 8.
[7] *Idem*, p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

Fără a urmări efecte stilistice, dialogul curge sigur, simplu, natural, dezvăluind cîte ceva din esența fiecărui personaj.

În prim-plan, Aglae, cu figură acră, răutăcioasă, bombănind nu din cauza zarurilor proaste, ci pentru că a mai apărut cineva nechemat, „băiatul", orfan și el ca și Otilia. Lipsită de delicatețe, jignește fără drept de apel pe toți, în timp ce moș Costache caută bolborosind ajutorul Otiliei, iar Pascalopol, lovit și el, încearcă să salveze aparența.

Dispunerea antitetică a Aglaei și a familiei sale față de cei din casa fratelui său anunță conflictul.

Personajele se mișcă nestingherite de autorul care le urmărește, notînd totul cu un fin spirit de observație. Fiecare gest, fiecare întîmplare banală adaugă ceva acestor *tipologii variate, complexe, construite clasic pe o dominantă de caracter.*

În același timp, *fiecare personaj este prezentat și prin prisma celor din jurul său,* sugerîndu-se astfel existența *mai multor puncte de vedere* între care cel al cititorului trebuie să fie cît mai aproape de adevăr, de esența pe care a urmărit să o surprindă scriitorul. *Chiar conflictul epic este susținut mai ales prin conturarea caracterologiilor și mai puțin prin desfășurarea unor fapte.*

Romanul este dominat de figura lui Costache Giurgiuveanu, bătrîn, bogat, rămas văduv, fără copii. Însurat a doua oară cu mama Otiliei, care i-a adus o avere importantă, investită în diferite afaceri, moș Costache nu se hotărăște, după moartea acesteia, să o înfieze pe fată, cu toate că o iubește sincer.

Este moș Costache un avar? Argumente sînt și pro și contra. Un lucru e sigur: bătrînul, conștient de faptul că puterea se bazează pe bani, nu vrea să-i risipească, să-i piardă în investiții fără profit. Iubind-o pe Otilia, vrea să-i lase totul, dar fără să-și atragă oprobiul Aglaei. De aceea nu o înfiază, întîrziind să treacă banii din vînzarea unor imobile pe numele ei în speranța că el i-ar folosi mai bine. Se bucură de prezența lui Pascalopol care satisface toate capriciile fetei oricît ar fi de costisitoare și îl încarcă la socoteli pe Felix, a cărui avere i-a fost încredințată pînă la majorat.

Raportat la momentul social respectiv, moș Costache este, în orice caz, un om practic. Bătrîn, el trăiește mai puțin în realitatea timpului său și mai mult în aceea a tinereții sale. Vrea să-i construiască fetiței „o casă cu prăvălii la parter și apartament la etaj, așa că Otilia o să aibă și casă gratis și venit de la prăvălii", construcția urmînd a se face după cum văzuse el în tinerețe, folosind material vechi, „cum se făcea odată", pe care

îl procură mai ales din demolări. I-ar da bani Otiliei, dar „azi banii sînt instabili și mai ales tinerii nu pot să-i țină", îi declară el lui Pascalopol.

De fapt Costache Giurgiuveanu ține și la bani și la Otilia. Nehotărîrea care îl caracterizează, vizibilă în atitudini, în cuvînt, face ca sfîrșitul să-i fie forțat de mîna unuia care știe ce vrea.

Autorul își privește cu multă simpatie creația. Bătrînul, care o iubește în felul lui pe Otilia, nesocotește de cele mai multe ori intrigile familiei Tulea împotriva cărora se ridică cu glas revoltat, știind că nu doresc decît să-i obțină averea: „Dacă nu mai sînt legi în țara asta și nu poți să lași ce-i al tău cui poftești, vînd mai bine. Dau eu cui vreau și dumnealor să ia vîntul"[8].

Alături de Otilia se simte ocrotit și, uneori, își apără copila: „— Să-să-să nu spui prostii, dedespre fafata mea!", fără a o ajuta însă cu nimic, clarificîndu-i situația.

Personaj puternic conturat, Costache Giurgiuveanu este, în viziunea scriitorului, „puțin cam avar, însă în fond om de treabă"[9].

Nehotărît, sfîrșește fără a se fi definit prin altceva anume decît prin intențiile umanitare mărturisite lui Pascalopol și împiedicate în realizarea lor posibilă de gestul reprobabil al lui Stănică.

Momentul îmbolnăvirii lui Costache și reacția familiei Tulea sînt surprinse în pagini magistrale:

„— Aurica — strigă ea (Aglae — n.n.) — vino repede, că i-a venit rău lui Costache! Cheamă-l și pe Titi. Treceți dincolo, să nu fure vreunul ceva. Marino! tu aleargă iute la Stănică. Să vie și el și Olimpia și să aducă doctorul pe care-l știe el. Ah! tocmai acum l-a găsit și pe Costache. Sînt sfîrșită. N-am pus nimic în gură de azi de dimineață.

Aglae bău, la repezeală, puțină cafea și apoi trecu dincolo, înconjurată ca de o gardă de Titi și Aurica. Bătrînul era mult mai limpezit și privea numai îngrijorat spre mobilele din casă"[10].

Moș Costache e consultat și i se pune o pungă cu gheață pe cap.

„— În definitiv, mamă — zise Aurica — noi ce mai stăm aici? Trebuie să fie ceasul trei, nimeni n-a mîncat. Moș Costache stă și singur, doar e aici Otilia, e Marina, domnul Felix.

Aglae luă o figură solemnă:

— Aici e casa fratelui meu și eu sînt unica lui soră. Nimic nu se mișcă aici în casă și nimeni nu s-atinge de nimic. Trebuie să stăm aici să păzim,

---

[8] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 221.
[9] *Idem*, p. 377.
[10] *Idem*, p. 364.

Scanned with OKEN Scanner

n-o să lăsăm în casă un bolnav fără simțire, care nu vede, n-aude, cu străinl în casă"[11].

Și după ce se așază la masă cu voie bună, în aceeași cameră, încep jocul de cărți:

Aurica: Dacă n-ai noroc, e degeaba. Poți să fii frumoasă, poți să ai zestre, poți să ieși în lume și bărbații nu se uită la tine. Pentru asta trebuie să te naști. Mai sper și eu cîtăva vreme și pe urmă, adio. Nu mai sînt nici bărbați cavaleri, ca înainte, azi te invită, ies cu tine în lume și apoi se fac că nu știu. (...)

Aglae: Copilul să asculte de mama lui, fiindcă nimeni mai mult decît mama lui nu-i dorește binele. Dragoste! Fleacuri! Pe vremea noastră nu mai era asta. După nuntă vine și dragostea. (...)

Titi: Nu mai joc, m-am plictisit, mă duc mai bine să mă legăn.

Aglae: Olimpia și tu, Aurica, să fiți cu ochii în patru să nu ia cineva vreo hîrtie, vreun lucru, nici un cap de ață, aici eu răspund, ca unica rudă de aproape. (...)

Olimpia: Eu cred, mamă, c-ar trebui să-l întrebi dacă a făcut vreun testament și unde l-a pus, nu să-l căutăm, ca niște nebuni, în urmă"[12] (...)

„Casa era ocupată militărește. Situația era din ce în ce mai supărătoare și Felix întrevăzu cu spaimă viitorul Otiliei, dacă lucrurile ar fi continuat tot astfel. (...) Aglae, pe de o parte, cerceta cu de-amănuntul fiecare odaie, intrînd pînă și-n camera Otiliei și a lui Felix, Stănică, pe de alta, scotocea peste tot și ciocănea, în căutare de trape misterioase, păzindu-se chiar de Olimpia..."[13].

Cînd boala lovi a doua oară pe bătrîn,

„Aglae găsi că era obositor să păzească toată casa. Lăsînd pe Aurica în odaie, luă pe Titi, pe Olimpia și pe Stănică și cercetă cu de-amănuntul toate odăile.

— Decît să vină cineva să fure, mai bine să le ducem dincolo lucrurile mai de preț.

Și începu scotocirea. Cărară scaunele, tablourile, oglinzile, prin față, ca să nu simtă bătrînul! Olimpia și Stănică luau lucruri mărunte și le ascundeau pe cont propriu, înghiontindu-se unul pe altul"[14].

Aglae se dezvăluie prin cuvinte și fapte ca o variantă temperamentală a lui Costache Giurgiuveanu. Fără a fi impresionată de căderea fratelui ei, ea „strigă" și își adună ca o cloșcă puii, frămîntată „să nu fure vreunul ceva". Energică, hotărîtă, Aglae știe ce vrea, animată de dorința de a pune mîna pe averea lui Costache pentru copiii ei, călcînd în picioare eventualele drepturi ale Otiliei. Lipsită de sentimente umane față de ceilalți, este indignată că „tocmai acum l-a găsit și pe Costache", ocupă casa „militărește" și își arogă dreptul conducătorului, „ca unica rudă

---

[11] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 371.
[12] *Idem*, p. 380—382.
[13] *Idem*, p. 393.
[14] *Idem*, p. 456.

Scanned with OKEN Scanner

mai de aproape". Gesturile Aglaei și ale însoțitorilor ei șochează prin duritate, consemnate sugestiv de autor: „banda opera". Realismul observației se impune remarcat și cu acest prilej.

„Baba absolută", cum a fost caracterizată Aglae, își iubește copiii pe care-i vrea așezați la casa lor, dominîndu-i cu autoritate impusă peste limitele firești. Cînd Titi se însoară cu Ana Sohațchi, ea privește totul ca pe o escrocherie, promițînd să-l scape de „aventuriera", problema înțelegerii dintre cei doi fiind exclusă.

Sentimentul pentru copii a înlăturat afecțiunea față de Simion, soțul ei, pe care îl terorizează. Cînd acesta se îmbolnăvește, moș Costache îl trimite pe Felix să vadă „ce are bietul Simion", iar Aglae motivează înfuriată: „A mîncat ca un bivol, asta e tot", diferența de expresie fiind edificatoare.

Atitudinea ei în diferite situații justifică aprecierile neexprimate ale ginerelui, Stănică Rațiu: „Aglae, soacră-mea, e o vrăjitoare, n-are inimă nici de un gram. Îi moare bărbatul și se tocmește cu doctorul. Și e plină de bani"[15].

Dealtfel, cînd Simion este dus pentru a fi internat la ospiciu, „Nimeni din casă nu arătă vreo emoție deosebită. Aglae privea înciudată că scena se prelungește prea mult, Olimpia nu-și descrețise nici acum fruntea strînsă de necaz, Titi se legăna lîngă sobă, iar Aurica își îngrijea atent mîinile"[16].

Fiecare, cu preocupările și gîndurile lui, are un singur obiect comun, averea lui moș Costache.

„Familie scîrboasă" gîndește Stănică, iar Felix observă cu durere: „nici unul nu are cea mai mică iubire pentru celălalt, soții se bîrfesc și se urăsc"[17].

Olimpia e tipul femeii fără individualitate, menită să fie părăsită de bărbat, incapabilă de sentimente, indiferentă față de cei din jur.

Cealaltă fiică a Aglaei, Aurica, este o domnișoară bătrînă, tulburată de gînduri erotice, gata să copleșească cu dragoste sau cu ură pe cine se apropie de ea sau o respinge. Îi place și îl blamează apoi pe Felix, speră să se mărite cu Pascalopol, vrea să-l atragă pe Weissmann, se bucură cînd o strînge în brațe Stănică și o urăște de moarte pe Otilia pentru tinerețea și frumusețea ei, dar, mai ales, fiindcă are impresia că ea, Otilia, îi îndepărtează adoratorii.

---

[15] *Idem*, p. 225.
[16] *Op. cit.*, p. 286.
[17] *Op. cit.*, p. 187.

Scanned with OKEN Scanner

Asemănător, Titi este într-o permanentă criză erotică (se căsătorește cu Ana Sohatchi, vrea să se însoare cu Otilia, Georgeta, Lili), cu manii artistice moștenite poate de la Simion. Involutiv, infantil în gîndire, stă sub tutela mamei așteptînd ca ea să decidă pentru el. În momentele de cumpănă, de plictiseală sau oboseală „se leagănă".

Din aceeași familie, prin căsătorie cu Olimpia, face parte și Stănică Rațiu, avocat fără procese, om cu încredere în talentele și forțele sale, reușind să se strecoare peste tot, să nu-i scape nimic.

„În fond, el era un sentimental cu instincte casnice, bucuros de a se vedea înconjurat de o numeroasă familie. Din păcate, sentimentalismul lui familial se complica cu o mare lăcomie de a-și face o situație prin familie, de a moșteni, de a căpăta"[18].

La început Stănică, „roșu la față", „de o sănătate agresivă", vorbește „sonor, rotund", „clamoros" despre marea iubire care-l unește de Olimpia, mai ales că de acum trebuia să se gîndească „la viitorul copilului". Ajuns la acest punct, copilul, Olimpia și viitorul, Dl. Rațiu „tună", căci el nu are ambiții personale. El nu vrea decît să obțină partea de avere ce i s-ar cuveni soției sale. Frazele sonore, ținuta gravă, amintesc de un Caţavencu modern. „Țărișoara" se identifică cu „soția mea și mama fiului nostru". Retoric în tirade, cade ades în propria-i admirație. Șantajist de profesie, ia bani de unde poate, ascultă pe la uși, fiind „capabil de orice", spune Otilia. Revoltat de ticăloșia familiei, își ascunde gîndurile și devine complice cu inițiative în marea luptă pentru dobîndirea averii lui Costache Giurgiuveanu, căci „aștepta înfrigurat lovitura care să-i schimbe cursul vieții".

Și, în momentul în care bătrînul cade la pat, Stănică intră în alertă ca să nu piardă clipa esențială a vieții. Ia din casă ce poate, sub pretext că „trebuie păstrat în familie", cercetează, află unde a ascuns moș Costache banii, și după ce-i îndepărtează pe toți, dă lovitura de grație:

„— Ce mai faci, moșule — întrebă Stănică — mai bine, hai?

Moș Costache întrebă și el:

— Și ce poftești?

— Vai de mine — se apără Stănică — păi eu mă interesez de sănătatea dumitale și îmi spui că ce poftesc? Se poate?

Stănică trase scaunul și mai aproape de pat.

— Ce cauți aici? se agită bătrînul.

Făcîndu-se că nu înțelege vorbele bolnavului, Stănică puse mîna pe marginea cearceafului, ridicîndu-l în sus, ca spre a controla salteaua.

---

[18] *Op. cit.*, p. 305.

Scanned with OKEN Scanner

— E bun patul ăsta — se informă el — e destul de moale? De ce nu stai în dormitor?

— Lalasă-mă-n pace! Ce vrei?

Stănică, netulburat, pipăi mai de aproape salteaua, apoi vîrî brusc mîna sub ea și trase pachetul cu bani. Bătrînul holbă ochii, căscă gura mare spre a spune ceva, se dădu jos printr-o sforțare supraomenească, pe marginea patului și urlă gutural, plîngător:

— Banii, babanii, pupungașule!

Apoi deodată se prăbuși la pămînt. Stănică vîrî bine pachetul sub cămașă, spre pîntece, privi pe fereastră și ieși prin salon și prin ușa gotică"[19].

Scena, deși scurtă, denotă *putere de creație* și este esențială pentru cele două caracterologii. Primele replici lasă să se simtă teama acuzatoare a bătrînului concentrată într-o propoziție scurtă interogativă.

Maestru în arta disimulării, Rațiu se apără avocățește: „Se poate?", se apropie de pat, amplificînd prin gest spaima bolnavului care acum „se agită". Bîlbîiala e dovada tensiunii sufletești în creștere. Cînd Stănică ia pachetul cu bani, totul atinge paroxismul. „Bătrînul *holbă* ochii, *căscă* gura mare", se ridică din pat, „urlă" revendicîndu-și banii și „se prăbuși la pămînt". Formele verbale la perfect simplu dau cititorului sentimentul că este martor ocular al scenei.

Precizia observației și a *notării, densitatea dramatică* confirmă clasicismul romanului și *caracterul scenic al secvenței.*

Precaut, cu sînge rece, Stănică pune mîna pe banii atît de rîvniți, o părăsește pe Olimpia, se însoară cu Georgeta, femeie de moravuri ușoare, „făcu politică", „fu chiar prefect într-o scurtă guvernare", configurînd o traiectorie posibilă într-o asemenea lume. Realizați magistral, Stănică Rațiu și Costache Giurgiuveanu polarizează atenția cititorului prin complexitatea caracterelor și siguranța mișcării lor scenice.

În alt plan, fără interese în lupta pentru moștenire, este Pascalopol, om fin și delicat, în afara problemelor materiale prin averea pe care o posedă. Se lasă cu bună știință tapat de toți pentru a fi în preajma Otiliei pe care o iubește sincer, patern sau viril. Neavînd pe nimeni, apropierea lui de cei din casa de pe strada Antim ar putea fi generată și de dorința de a se afla într-o familie.

„Un fel de boem", cum se autodefinește, e capabil de orice sacrificiu pentru fericirea Otiliei și încearcă să-l sfătuiască, în acest sens, pe moș Costache. Om „foarte subțire", Pascalopol

---

[19] *Op. cit.*, p. 460.

Scanned with OKEN Scanner

„ascunde o discretă poezie a sentimentelor"[20], fiind în universul romanului un personaj deosebit.

De o altă factură, romantică, este Otilia Mărculescu, fiica neadoptată a lui Costache Giurgiuveanu, dușmănită și urmărită permanent de familia Tulea. Fermecătoare, și prin aspect și prin comportament, „nebunatică", Otilia trezește sentimente ambigui în Pascalopol și o iubire puternică în sufletul lui Felix.

E atîta dragoste de viață în Otilia, încît contaminează. Îl iubește pe „papa" așa cum e, nu o interesează banii lui și de aceea refuză să fie adoptată pentru a nu întărîta spiritele. În același timp primește cu plăcere atențiile lui Pascalopol care, fin psiholog, dîndu-și seama de nepotrivirea dintre temperamentul fetei și locul în care trăiește, face tot ce poate ca s-o știe fericită.

Fără să facă rău cuiva, Otilia dorește să placă, să fie iubită. Îl iubește pe Felix, dar o sperie „profunditatea" lui! „O fată admiră un tînăr cu gînduri serioase, dar se obosește și adesea preferă oamenii mediocri"[21].

Modestă, Otilia își recunoaște limitele:

„Noi fetele, Felix, sîntem mediocre, iremediabil mediocre și singurul meu merit este acela că-mi dau seama de asta"[22].

Psihologie dinamică, plină de voioșie, de exuberanță, Otilia are destinul justificat de structura sa interioară.

„În planul poetic, Otilia este eroina mea lirică, proiecția mea în afară, o imagine lunară și feminină. Flaubertian aș putea spune și eu: „Otilia, c'est moi, e fondul meu de ingenuitate și copilărie", mărturisește G. Călinescu în articolul *Esența realismului* 1960[23].

Alături de ea, Felix, personalitate în formare, prefigurează problematic tipul intelectualului — al unui intelectual deosebit, de pildă, de cel al lui Camil Petrescu, individualizat prin hotărîrea de a lupta. Om de acțiune, Felix este o altă treaptă a lui Jim, anticipîndu-l pe Ioanide.

Rămas orfan, venit la București în casa tutorelui său, Felix are un singur scop: să studieze medicina. Ordonat și ambițios, își vede tipărit primul articol într-o revistă franceză și, constatînd indiferența celorlalți, „jură să lucreze și să studieze atît, în-

---

[20] Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. II, București, 1967, p. 214.

[21] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 450.

[22] *Ibidem.*

[23] Al. Piru, *Din nou G. Călinescu romancier*, în *Varia*, vol. II, *op. cit.*, p. 398.

Scanned with OKEN Scanner

cît la vîrsta cînd unii își dau doctoratul el să aibă îndărătul lui o activitate publicistică remarcabilă"[24].

Animat de sentimente nobile, dorește să-și desăvîrșească studiile la Paris, „dar simțea ca o datorie de onoare să se întoarcă apoi în țară spre a contribui la progresul ei"[25].

Dragostea pentru Otilia ar constitui suportul moral necesar muncii. În concepția lui, femeia este o tovarășă de viață care „să placă bărbatului energic, ca să-i dea gustul de a lupta". Dar Otilia este alt temperament, ea vrea să-și trăiască din plin viața. Felix vrea să studieze și drumurile lor se despart nemărturisit, fără a se mai întîlni vreodată.

Clasic, în esență, G. Călinescu se dezvăluie *romantic* prin observarea caracterelor în formare ca și prin descripție:

„(...) procedeul românesc, decadent romantic, este viziunea în diformitate, care e în fond un pathos, o stare de frenezie gratuită, traductibilă în cuvinte abstracte de mărime: imens, uriaș, grandios, cosmic, uluitor"[26].

Bărăganul văzut din brișcă de Otilia și Felix aflați în drum spre moșia lui Pascalopol este descris hiperbolic la dimensiuni cosmice:

„Colbul crescu ca o furtună și înnegri totul. În inima lui se zărise întîiele vite lungi, bituminoase, cu capul aplecat și adulmecător ca al unor rinoceri, mergînd ondulat ca o barcă infernală pe Styx. Apoi veniră mai multe laolaltă plutind, îndesate unele într-altele, pline de nămoale, încrustate, bărboase și în sfîrșit, invazia fu atît de generală, încît brișca fu înconjurată de acești zei negri care trăgeau din nări privind spre Otilia, confundînd-o poate cu o buruiană mai înaltă. Toată cîmpia părea din pricina colbului cotropită de bivoli. Tropotul, răgetele sugrumate făceau o larmă surdă în care răsăreau niște urlete sălbatice"[27].

Epitetul simplu și dublu are o forță de sugestie extraordinară: „vite lungi, bituminoase" care merg „ondulat" (epitet adverbial) „plutind", „încrustate", „bărboase", ca apropierea, înregistrînd forța, să se concretizeze în metafora „zei negri". Deplasarea în spațiu a bivolilor, sugerată și prin verb, se intuiește și din epitetul care la început notează un aspect general, dimensiune și culoare: „lungi, bituminoase", ca apoi să observe, pe măsură ce se apropie, amănuntul descriptiv: „încrustate, bărboase". Propozițiile sînt ample cu multe determinări (În inima lui se zărise întîiele vite lungi, bituminoase, cu capul aplecat și adulmecător ca al unor

---

[24] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 198.
[25] *Idem*, p. 259.
[26] G. Călinescu, *Sensul clasicismului*, în Principii de estetică, *op. cit.*, p. 360.
[27] G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, p. 80.

Scanned with OKEN Scanner

rinoceri, mergînd ondulat ca o barcă infernală pe Styx"), realizînd o armonie ondulatorie asemeni mișcării talazului negru ce a invadat Bărăganul.

Verbele la perfect simplu dau dinamism imaginii vizuale, motorii și auditive în același timp. Un efect de culoare deosebit este obținut prin folosirea în text a verbului „înnegri" însoțit de determinarea, vizînd proporțiile, „totul", cărora li se adaugă epitetul „bituminoase", comparația „ca o barcă infernală pe Styx", concentrate parcă în expresia metaforică „zei negri".

Colbul „crescu ca o furtună", întîiele vite „se zărise", „veniră mai multe", substantivul „invazia" înregistrînd mișcarea ajunsă din depărtare în preajma trăsurii „înconjurată" de bivoli încît „Toată cîmpia părea ... cotropită" (dimensiunile se amplifică prin adjectivul pronominal „toată"). Imaginea vizuală este întărită de o alta sonoră: „Tropotul, răgetele sugrumate făceau o larmă surdă în care răsăreau niște urlete sălbatice" unde epitetul gradează amplitudinea zgomotului.

Prin sondarea unor psihologii nebuloase (Aurica, Titi), a stărilor tulburi sau patologice (Simion), prin folosirea unor mai multe puncte de vedere în conturarea unui personaj, G. Călinescu se apropie de modernism, romanul dezvăluind astfel o *complexitate de metodă.*

Închegată compozițional, opera se încheie rotund cu aducerea aminte a replicii date de moș Costache lui Felix la venirea acestuia în București:

„Aici nu stă nimeni".

„Nimeni" subliniază încă o dată firescul temei, tipicitatea personajelor existente, ca multe altele, devenite, prin selecția operată de autor și mai ales prin talentul său, „reprezentative".

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

A. LUCRĂRI DE TEORIE, CRITICĂ, ISTORIE ȘI ESTETICĂ LITERARĂ

1. Albérès, R. M. — *Istoria romanului modern*, București, Editura Univers, 1973.
2. Battaglia, Salvatore — *Mitografia personajului*, București, Editura Univers, 1976.
3. Bălan, Ion Dodu — *Orizontul scriitorului*, în *Condiția creației*, București, Editura pentru literatură, 1968.
4. Călinescu, George — *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1941.
5. Călinescu, George — *Estetica basmului*, București, Editura pentru literatură, 1965.
6. Călinescu, George — *Ulysse*, București, Editura pentru literatură, 1967.
7. Călinescu, George — *Principii de estetică*, București, Editura pentru literatură, 1968.
8. Constantinescu, Pompiliu — *Romanul românesc interbelic*, București, Editura Minerva, 1977.
9. Crohmălniceanu, Ovid — *Literatura română între cele două războaie mondiale*, București, Editura pentru literatură, 1967.
10. Crohmălniceanu, Ovid — *Despre originalitate*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1955.
11. Forster, E., M. — *Aspecte ale romanului*, București, Editura pentru literatură universală, 1968.
12. Frye, Northrop — *Anatomia criticii*, București, Editura Univers, 1972.
13. Lukács, Georg — *Specificul literaturii și al esteticului*. Texte alese. Cu un studiu introductiv de N. Tertulian, București, Editura pentru literatură universală, 1969.
14. Iosifescu, Silvian — *Analiză și interpretare*, în *Orientări în critică literară contemporană*, București, Editura științifică, 1972.
15. Iosifescu, Silvian — *Construcție și lectură*, București, Editura Univers, 1970.
16. Marino, Adrian — *Introducere în critica literară*, București, Editura tineretului, 1968.
17. Perpessicius — *Patru clasici* (M. Eminescu, M. Sadoveanu, L. Rebreanu, Camil Petrescu), București, Editura Eminescu, 1974.
18. Sklovski, Victor — *Despre proză*, vol. I, II, București, Editura Univers, 1975.
19. Todorov, Tzvetan — *Categoriile narațiunii literare*, în *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, Editura Univers, 1972.
20. Todorov, Tzvetan — *Poetica. Gramatica Decameronului*, București, Editura Univers, 1975.
21. Tomașevski, Boris — *Teoria literaturii*, București, Editura Univers, 1973.
22. Văideanu, G. — *Cultura estetică școlară*, București, Editura didactică și pedagogică, 1967.
23. Vianu, Tudor — *Arta prozatorilor români*, București, Editura pentru literatură, 1966.
24. Vlad, Ion — *Între analiză și sinteză*, Cluj, Editura Dacia, 1970.
25. Vlad, Ion — *Descoperirea operei*, Cluj, Editura Dacia, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

26. Vlad, Ion — *Preliminarii la o poetică a romanului*, în *Literatura în actualitate*, Cluj, Editura Dacia, 1971.
27. Vlad, Ion — *Convergențe*, Cluj, Editura Dacia, 1972.
28. Wellek, René și Warren, Austin — *Teoria literaturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1967.

B. BIBLIOGRAFIE DE AUTOR*

CĂLINESCU, GEORGE

1. Alecu, Viorel — *Opera literară a lui George Călinescu*, București, Editura Albatros, 1974.
2. Bălu, I. G. *Călinescu*, București, Editura Cartea Românească, 1970.
3. Călinescu, G. — *Enigma Otiliei*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956.
4. Călinescu, G. — *Despre roman, despre critică*, în *Ulysse*, București, Editura pentru literatură, 1967.
5. Călinescu, G. — *Sensul clasicismului*, în *Principii de estetică*, București, Editura pentru literatură, 1968.
6. Damian, S. — *G. Călinescu — romancier*, București, Editura Minerva, 1971.
7. Piru, Al. — *Din nou G. Călinescu romancier*, în *Varia*, vol. II, București, Editura Eminescu, 1973.

PETRESCU, CAMIL

1. Ghidirmic, O. — *Camil Petrescu sau patosul lucidității*, Craiova, Editura scrisul românesc, 1975.
2. Petrescu, Camil — *Teze și antiteze*, București, Editura Minerva, 1971.
3. Petrescu, Camil — *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, București, Editura Minerva, 1975.
4. Petrescu, Camil — *Patul lui Procust*, Timișoara, Editura Facla, 1973.
5. Popa, Marian — *Camil Petrescu*, București, Editura Albatros, 1972.
6. Ungheanu, M. — *Pădurea de simboluri*, București, Cartea Românească, 1973.
7. Zaciu, Mircea — *Camil Petrescu și modalitatea estetică a romanului*, în *Glose*, Cluj, Editura Dacia, 1970.

POPOVICI, TITUS

1. Popovici, Titus — *Moartea lui Ipu*, București, Editura Albatros, 1971.

REBREANU, LIVIU

1. Alexandrescu, Sorin și Rotaru, Ion — *Răscoala de L. Rebreanu*, în *Analize literare și stilistice*, București, Editura didactică și pedagogică, 1967.
2. Balotă, N. — *Rebreanu și universul violenței*, în *Labirint*, București, Editura Eminescu, 1970.
3. Cioculescu, Șerban — *Varietăți critice*, București, Editura pentru literatură și artă, 1960.
4. Liu, Nicolaie — *Liviu Rebreanu: Cum am scris Răscoala*, în „Manuscriptum", București, 1972, nr. 1.

---

* Nu s-au mai trecut lucrările de referință menționate la A.

Scanned with OKEN Scanner

5. Piru, Al. — *Un ctitor: Liviu Rebreanu*, în *Varia*, vol. II, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973.
6. Rebreanu, Liviu — *Răscoala*, vol. I, II, Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1970.
7. Rebreanu, Liviu — *Mărturisiri literare*, Bucureşti, Editura Minerva, 1971.
8. Zaciu, Mircea — *Structură şi mesaj în Răscoala*, în *Glose*, Cluj, Editura Dacia, 1970.

SADOVEANU, MIHAIL

1. Bălan, Ion Dodu — *O operă dăruită eternităţii*, în *Ethos şi cultură sau vocaţia tinereţii*, Bucureşti, Editura Albatros, 1972.
2. Manolescu, Nicolae — *Sadoveanu sau Utopia cărţii*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1976.
3. Piru, Alexandru — *Mihail Sadoveanu*, în *Panorama deceniului literar românesc* 1940—1950. Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968.
4. Sadoveanu, Mihail — *Hanu-Ancuţei*, în *Opere*, vol. 8, Bucureşti, Editura pentru literatură şi artă, 1957.
5. Sîngeorzan, Zaharia — *M. Sadoveanu. Teme fundamentale*, Bucureşti, Editura Univers, 1976.
6. Vlad, Ion — *Povestirea. Destinul unei structuri epice*, Bucureşti, Editura Minerva, 1972.

SLAVICI, IOAN

1. Bălan, Ion Dodu — *Ioan Slavici*, în *Ethos şi cultură sau vocaţia tinereţii*, Bucureşti, Editura Albatros, 1972.
2. Marcea, Pompiliu — *Ioan Slavici*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968.
3. Papadima, O. — *Ioan Slavici*, în *Istoria literaturii române*, III, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1973.
4. Slavici, Ioan — *Moara cu noroc*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1965.
5. Slavici, Ioan — *Educaţiunea morală*, în *Atitudini şi mărturisiri*, Timişoara, Editura Facla, 1975.
6. Topîrceanu, G. — *Ioan Slavici*, în *Opere alese*, II, Proze, Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1959.
7. Vatamaniuc, D. — *Nuvela*, în *Ioan Slavici. Opera literară*, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1970.
8. Vianu, T. — *Ioan Slavici*, în Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1971.

C. PERIODICE

1. Buşulenga-Dumitrescu, Z. — *Realismul românesc în context universal*, în „Limbă şi literatură română", 1972, 4.
2. Ciopraga, Constantin — *Dimensiuni ale fantasticului*, în „Convorbiri literare", 1973, 4, 5.
3. Ciopraga, Constantin — *Un romancier arhitect*, în „Convorbiri literare", Iaşi, 1973, nr. 6.
4. Cioculescu, Şerban — *Un prototip al povestirii, Iapa lui Vodă*, în „România literară", Bucureşti, 1971, nr. 52.

Scanned with OKEN Scanner

5. Dumitrescu, Mădălina — *Hanu-Ancuței* de M. Sadoveanu, în „Limbă și literatură", București, 1974, nr. 1.
6. Graur, Alexandru — *Stilul lui Darie*, în „România literară", 1974, 50.
7. Istrate, Gavril — *Limba operei lui Rebreanu*, în „Steaua", Cluj, 1970, nr. 11.
8. Marino, Adrian — *Structură și valoare*, în „Gazeta literară", București, 1967, 27.
9. Marino, Adrian — *Avatarurile unei idei literare: epicul*, în „Viața românească", București, 1970, nr. 6.
10. Micu, Dumitru — *Enigma Otiliei*, în „Gazeta literară", București, 1966, nr. 11.
11. Micu, Dumitru — *Cititor al romanului românesc modern*, în „Steaua", Cluj, 1970, nr. 11.
12. Pilat, Dinu — *Dezbateri românești asupra romanului* (de la G. Ibrăileanu la G. Călinescu), în „Viața românească", București, 1967, nr. 5.
13. Piru, Alexandru — *G. Călinescu romancier*, în „România literară", 1971, nr. 51.
14. Piru, Alexandru — *De la „Cartea nunții" la „Scrinul negru"*, în „Gazeta literară", București, 1964, nr. 26.
15. Tudor, Eugenia — *Timp și loc în povestirile lui M. Sadoveanu*, în „Viața românească", București, 1969, nr. 11.
16. Vaida, Mircea — *Clasic și baroc în proza realistă*, în „Viața românească", București, 1973, nr. 2.

D. LUCRĂRI DE METODICĂ

1. Alecu, Viorel, Lăzărescu, Gh. — *Studiul limbii și literaturii române în liceu*, în „Revista de pedagogie", 1972, nr. 12.
2. Bojin, Alexandru — *Relația fond formă în analiza literară*, în „Revista de pedagogie", 1973, nr. 3.
3. Bojin, Al. și colectiv — *Studii de metodică a limbii și literaturii române*, București, Editura didactică și pedagogică, 1974.
4. Caroni, Cecilia — *Metodica predării limbii și literaturii române*, București, Editura didactică și pedagogică, 1967.
5. Lăudat, L. D. și colectiv — *Metodica predării limbii și literaturii române în școala generală și liceu*, București, Editura didactică și pedagogică, 1973.
6. Ministerul Educației și Învățământului — *Perfecționarea metodelor de predare-învățare* (caiet de cercetare pentru experimentul din județul Argeș), vol. I, Ediția a II-a, București, 1972.
7. Parfene, Constantin — *Literatura în școală*, București, Editura didactică și pedagogică, 1977.
8. Parfenie, Vasile — *Corelări tematice de structură în lecțiile de literatură la clasa a XII-a*, în „Gazeta învățământului", 1969, nr. 985.
9. Sîrbu, Zina — *Predarea literaturii române în liceu*, în „România literară", 1970, nr. 25.
10. Sîrbu, Zina — *Lectura, analiza literară și elaborarea lucrărilor*, în „Revista de pedagogie, 1971, nr. 5.
11. Vianu, Tudor — *Studii de metodologie literară*, București, Societatea de științe filologice din R. S. România, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

Cuvînt înainte 3

Prima parte

Şcoala şi studiul literaturii 5
Lectură şi analiză literară 6
Structură epică 9
Realitate şi ficţiune în opera literară 12
Timp şi spaţiu epic 18
Compoziţie, plan 23
Personajul literar 24
Observarea stilistică şi lingvistică a textului literar 33
Aprecieri metodice privind observarea structurilor narative în şcoală 41
Povestirea 43
Nuvela 44
Romanul 47

Partea a doua

1. Propuneri de planuri orientative pentru analize literare (aplicînd metoda propusă) 51
Hanu-Ancuţei, M. Sadoveanu 53
Moara cu noroc, Ioan Slavici 55
Moartea lui Ipu, Titus Popovici 57
Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război, Camil Petrescu 59
Răscoala, L. Rebreanu 62
Enigma Otiliei, G. Călinescu 65
2. Aplicarea metodei în analiza structurilor narative 67
Povestirea: M. Sadoveanu, Hanu-Ancuţei 69
Nuvela: Ioan Slavici, Moara cu noroc 79
Titus Popovici, Moartea lui Ipu 85
Romanul: Camil Petrescu, Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război 90
Liviu Rebreanu, Răscoala 100
George Călinescu, Enigma Otiliei 111

Bibliografie selectivă 124

Scanned with OKEN Scanner